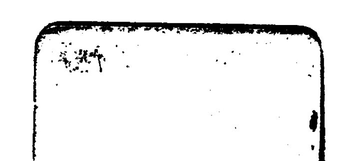


Neidhart von Reuenthal

Neidhartstudien I.

Strophenbestand und Strophenfolge.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

eingereicht von

Karl Credner

aus Waldenburg in Sachsen.

Leipzig-Reudnitz.
Druck von August Hoffmann.
1897.

Meiner Mutter.

Seit Haupt nach sorgfältiger Sichtung des reichen Stoffes die Lieder Neidharts von Reuental in einer kritischen Ausgabe vorlegte (1858), sind nahezu vierzig Jahre vergangen; die große Litteratur, die sich in diesem Zeitraume über den Dichter angesammelt hat, beweist einerseits den starken Anteil, den man ihm auch weiterhin entgegengebracht hat, andrerseits, daß eine endgiltige Sicherheit in vielen Dingen auch mit dieser Ausgabe noch nicht erreicht war, wie der Herausgeber ja selbst anerkannte. Alle Untersuchungen einzeln hier anzuführen, darf ich mir sparen, da Wolfgang Golther in der dritten Auflage von Bartschs „deutschen Liederdichtern", S. 48 und 49 der Einleitung, eine übersichtliche Zusammenstellung gegeben hat; nachzutragen sind noch drei Rezensionen, Litteraturblatt für germ. und roman. Philolog. 11, 97 (Seemüller), 12, 113 (Martin) und Anz. f. d. A. 17, 204 (R. M. Meyer).

Der kritische Scharfblick, den Haupt bei der Auswahl der echt-neidhartischen Lieder aus der erdrückenden Masse der Überlieferung bekundet hatte, war so bedeutend, daß man in kritischen Dingen lange Zeit nicht ernstlich an seinen Resultaten zu rütteln wagte; man richtete das Augenmerk auf die Reihenfolge und den Zusammenhang der einzelnen Lieder, auf das Leben des Dichters, auf das Publikum, den Zuhörerkreis und auf die Metrik. Alles, was hierin auf Grund von Haupts Arbeit bisher geleistet worden ist, hat dann A. Bielschowsky in seiner „Geschichte der deutschen Dorfpoesie I" (1890) zu-

sammengefaßt und ergänzt, und man kann daher dies Buch wohl als den Schlußstein in der bisherigen Neidhartforschung bezeichnen. Ich kenne nichts Nennenswertes, was nach ihm über die Lieder des Dichters veröffentlicht worden wäre.

Am ersten gestattete man noch einen verneinenden Zweifel hinsichtlich der Echtheit des schon gesicherten Materials, insbesondere gegenüber dem Liede Haupt 3, 1, dann auch vereinzelt anderwärts.[1]) Dem Eintreten Pauls[2]) aber für die Echtheit einiger von Haupt ausgeschiedener Strophen begegnete man mit Stillschweigen oder direkter Ablehnung.

Auf Mängel der Strophenordnung lenkte zunächst Wilmanns die Blicke in seiner knappen scharfen Studie über „Neidharts Reien“;[3]) daraufhin sah sich auch Bielschowsky veranlaßt, den Bau der Lieder zu prüfen, ohne indessen zu entschiedenen Resultaten zu kommen. Keinz hat sich die Besserungen von Wilmanns wenigstens zum Teile zu Nutze gemacht in seiner Ausgabe (1889), die im übrigen keine erheblichen Fortschritte gegen die Haupts aufzuweisen hat; denn seine eigenen geringen Änderungen am Bau der Lieder sind nicht glücklich, noch weniger ist es seine Liederfolge.

Am stärksten weicht von Haupts Resultaten Puschmann[4]) ab, der allein sich bisher einer zusammenhängenden Prüfung von Haupts Texte unterzogen hat, aber, von falschen kritischen Voraussetzungen ausgehend, und sich einseitig auf die Überlieferung der Handschriften stützend, der Neidhartkritik nur geschadet und zu einem energischeren Festhalten an der Arbeit Haupts veranlaßt hat. Mit souveräner Willkür schaltet er Strophen, die ihm überhaupt oder an der Stelle, wo sie stehen, unverständlich sind, einfach aus, — als unecht oder als „Fragmente“, und zerreißt auf diese Weise 37 Lieder in unverständ-

---

[1]) R. M. Meyer: Die Reihenfolge der Lieder Neidharts von Reuental. Diss. Schmolke: Leben und Dichten Neidharts von Reuental. Progr.

[2]) Beiträge II, 554 ff.

[3]) Z. f. d. A. XXIX, 64 ff.

[4]) Die Lieder Neidharts von Reuental 1889. Progr.

liche Bruchstücke. Nicht mit Unrecht wirft ihm Bielschowsky „unzulängliche Kenntnis von Neidharts Leben und Dichten" und „Mißachtung der Grundsätze gesunder Kritik" vor.

Worauf sich Puschmann bei seiner Zerpflückung der geschlossen überlieferten Lieder berufen könnte, sind eine Anzahl Fragmente, denen Haupt den Charakter der echt-neidhartischen Lieder zuerkannte, und die regelmäßig im Tone mit einem echten Liede übereinstimmen, aber außerhalb von dessen Strophenzusammenhange stehen. Es sind die sogenannten Einzelstrophen. Aber die Berufung auf sie wird hinfällig durch den Umstand, daß es eben immer nur Fragmente sind; denn hätte Neidhart wirklich und gar noch so oft, wie Puschmann annimmt, mehrere Lieder in demselben Tone gedichtet, so wäre es bei der Masse des Überlieferten ein merkwürdiger Zufall, daß uns niemals zwei vollständige, echte Lieder in dem gleichen Tone erhalten wären.

Die Einzelstrophen sind von jeher den Neidhartforschern unbequem gewesen; aber man half sich mit der Annahme darüber hinweg, daß der Dichter sie wohl gelegentlich bei einem zweiten Vortrage des Liedes hinzugedichtet haben möge, oder auch die alte Form wieder aufgenommen habe, wenn er einen einzelnen Gedanken kurz aussprechen und einen eigenen neuen Ton dafür nicht erst erfinden wollte.[1]) Erschwert wurde die Lösung der Frage dadurch, daß die Einzelstrophen wiederholt im chronologischen Widerspruche mit dem Liede selbst zu stehen scheinen, zu dem sie dem Tone nach gehören. Nur Wilmanns hat versucht, in einigen Fällen diese Widersprüche zu beseitigen, indem er einmal Einzelstrophen einordnete, ein andermal wenigstens unmittelbar angliederte. Bielschowsky ist jedoch auf dem vorgezeichneten Wege nicht mit Konsequenz weiter geschritten: freilich war es ihm auch in den Grenzen seiner Arbeit kaum möglich. Denn zu begründeten Ergebnissen kann man hier nur gelangen im Zusammenhange mit einer neuen

---

[1]) Keinz, Sitzungsber. d. Münch. Akad. phil.-hist. Cl., 1888 II, 1, 325.

Durchprüfung eines jeden einzelnen Liedes auf seine Strophenfolge und damit auch auf seinen Strophenbestand hin; eine solche Durchprüfung vorzulegen, ist der Zweck der folgenden Untersuchungen.

Scherer gebührt das Verdienst, in seinen deutschen Studien zuerst die Frage nach dem Strophenzusammenhange in der mhd. Lyrik aufgeworfen zu haben. Weiter hat sich insbesondere Paul damit beschäftigt, anläßlich seiner Bemerkungen „zu den Minnesingern".[1]) Gegen seine Ausführungen, die in dem Satze gipfeln: „wir müssen annehmen, daß auch solche eines inneren Zusammenhanges entbehrende Strophen doch äußerlich zu einem Liede an einander gereiht waren d. h. zusammen vorgetragen wurden", hat Saran anfangs Einwände erhoben, indessen sich nachträglich Paul wieder genähert.[2]) Pauls Ausführungen beziehen sich zunächst nur auf den Minnesang, d. h. auf jenen Kreis der mhd. Lyrik, wie er uns heute in des Minnesangs Frühling und in Walthers Liedern vorliegt; es ist aber bekannt, daß Neidhart nicht nur zeitlich diesem Kreise ferner steht, sondern sogar grundsätzlich inbezug auf Inhalt und Technik anderen Gesetzen huldigte als die Minnesinger. Es war also ein Irrtum, daß man stillschweigend den Satz Pauls für diesen Dichter gelten ließ und damit auch ihm solche eines inneren Zusammenhanges entbehrende Strophen zuerkannte.

Im Gegensatze zur vorausgehenden höfischen Lyrik, die erst langsam, vielleicht unter fremden Einflüssen, das strophisch gegliederte Lied entwickelte, und der auch dann noch die Forderung einer strengen, abhängigen Strophenfolge nicht so geläufig war, zeichnet sich Neidhardt von Anfang an durch eine sorgfältige, wenn nicht immer erreichte, so doch bewußt erstrebte Bindung der Strophen aus. Der Grund war zunächst ein rein natürlicher, da sich der Dichter in seinen Liedern auf

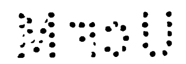
---

[1]) Beiträge II, 406 ff.

[2]) Hartmann von Aue als Lyriker, S. 11 und S. 12 Anm. 2.

einem viel festeren, mehr realen Boden bewegte als seine minnesingerischen Kunstgenossen. Während die Poesie dieser, vom Gefühle ausgehend, sich allmählig immer mehr zu einer Gedankendichtung entwickelte — obendrein mit einer ganz beschränkten Anzahl von Gedanken und Gefühlen — und in ihren Vorstellungen immer abstrakter wurde, eroberte sich Neidhart durch sein Zurückgreifen auf den Volksgesang und dessen traditionelle Elemente für seine Dichtung ein gut Stück Wirklichkeit und näherte sich durch seine satirisch-burlesken Erzählungen mehr dem Epischen. Schon dadurch erhielten seine Lieder eine festeres Gefüge. Was ihn aber bewog, eine kunstmäßige Verknüpfung der Strophen anzustreben, war ein anderer, wenn ich so sagen darf, negativer Grund. Das epische Element macht ja den größten Teil, aber eben doch nur einen Teil seiner Lieder aus. Die Einleitung ist — mit verschwindenden Ausnahmen, die man einer mangelhaften Überlieferung zur Last legt — immer rein lyrisch. Bei der Mehrzahl der Winterlieder zerfällt sie in zwei Teile, den kurzen Natureingang und die Minnestrophen. Bei den Sommerliedern fehlen die letzteren oder gehen richtiger, natürlich mutatis mutandis, im epischen Teile mit auf; dafür nimmt aber der Natureingang eine größere Ausdehnung in Anspruch. Diesen lyrischen Teil nun mit dem epischen zu verknüpfen, war eine wichtige Aufgabe der Kunst Neidhardts, der er sich immer mehr bewußt ward, und die sein Augenmerk unvermeidlich auf die Strophenzusammenhänge überhaupt lenken mußte. Wilmanns freilich hat eine andere Erklärung (a. a. O. S. 73) bereit für die Neigung des Dichters, „das Strophenende wenig zu markieren", und „eine Gedankenreihe über das Ende der Strophe fortzuführen". Er nimmt an, daß die strenge Gliederung der strophischen Poesie den Reien nicht natürlich war, und daß sie erst dann, als im Minnesange sich eine regelmäßige Strophenform als Gesetz herausgebildet hatte, auf das alte Tanzlied übertragen wurde, möglicher Weise von Neidhart zuerst". Mir erscheint diese Annahme

zweifelhaft, zum mindesten entbehrt sie des Beweises, und die unhöfische Form der Reienstrophe spricht wenigstens bei den Sommerliedern direkt dagegen. Indessen mag in dem Schlußsatze „Neidhardt suchte den Zwang der Form [nämlich der strophischen] zu mildern, andere Sänger entzogen sich ihm ganz und dichteten Tanzleiche" wohl ein Teil Wahrheit enthalten sein, ohne daß er aber dazu die obige Annahme irgendwie als Stütze nötig hätte. Hinwiederum scheint der üble Ruf einer großen Ordnungslosigkeit, in dem die Winterlieder stehen, meinen Ausführungen zu widersprechen. Aber diese Ordnungslosigkeit ist nur so auffällig im Vergleiche mit den viel geschlosseneren Sommerliedern. Der Gegensatz, der zwischen Sommer- und Winterliedern besteht, und der nach Haupts Vorgange den Forschern fast durchgehends eine getrennte Behandlung der beiden Liedgattungen auferlegt hat, ist bekanntlich in Form und Inhalt gleich groß und macht sich daher auch auf dem Gebiete der Strophenordnung geltend. Die Ursache des Gegensatzes bildet der verschiedene Ursprung; ich verweise darüber auf die eingehenden Untersuchungen Bielschowskys (a. a. O. Kap. 1). Offenbar folgte Neidhardt bei den Winterliedern einer Tradition, die keine so begrenzten Kunstregeln ausgebildet hatte, um dem Dichter zur witzigen, halb improvisierten Erzählung kleiner Tagesereignisse größeren Spielraum zu lassen. Statt der einheitlichen Handlung, statt des schlagenden Dialogs, der bei den Sommerliedern immerhin eine leidlich sichere Handhabe für die Feststellung der Strophenfolge bietet, trifft man hier auf eine Anzahl leicht skizzierter Scenen, die in rascher Folge wechseln, durchbrochen von subjektiven Reflexionen und Gefühlsäußerungen. Man hat zunächst die Empfindung vollständiger Regellosigkeit, und in einigen Fällen muß man in der That, bei dem Fehlen jedes inneren und äußeren Bandes, infolge der Unsicherheit der Handschriften, auf ein entscheidendes Resultat verzichten. Dennoch können wir auch hier verfolgen, daß Neidhart eine strengere Ordnung und Abhängigkeit durchzuführen strebte. Wir besitzen zwar



keine Tanzlieder dieser oder einer andern Art aus der Zeit vor ihm, aber seine eigenen Winterlieder genügen, um das festzustellen; das hatte schon Haupt erkannt, wie seine Anordnung der Lieder trotz einiger Mißgriffe erweist. Die Mittel, die der Dichter anwandte, waren wesentlich formaler Natur. Die bunte Menge von Empfindungen und Thatsachen unter einem einheitlichen Gedanken zusammen zufassen, wie bei den Sommerliedern, wollte nicht gelingen; darum beschied er sich damit, gewissermaßen zwei Rubriken zu schaffen, Natureingang mit den Minnestrophen, und Dörpergeschichte, ohne im einzelnen Falle streng schematisch zu verfahren. Daß die Minnestrophen im Winterliede erst von Neithart herrühren, wird wohl allgemein angenommen, aber man hat darin lediglich ein Zugeständnis an die herrschende Mode und die Poesie der Höfe gesehen; das ist zu viel. Sie verdanken, wenn auch nicht ihre Pflege, so doch ihren Ursprung dem Streben des Dichters nach einer geregelteren Gliederung. Überall also treffen wir Neidhart als Organisator, beständig bemüht, stoffliche Gegensätze auszugleichen, und die einzelnen Teile zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschließen, und zweifellos waren es nicht zum wenigsten diese Bemühungen, der seine Lieder ihre ungeheuer rasche Verbreitung und ihre Beliebtheit verdankten. Wenn uns daher bei Neidhart Widersprüche in der Strophenfolge entgegentreten, so darf man darin nicht von vornherein eine Schuld des Dichters und seiner Technik erblicken, sondern man muß wieder die Überlieferung zu Rate ziehen und hier nach einem Mangel forschen, wie dies Wilmanns gethan hat. Freilich war auch Puschmann von diesem Streben geleitet, aber indem er, ohne Kenntnis des Charakters der mhd. Lyrik überhaupt, seine Forderungen an Einheit in moderner Weise überspannte, mußte er auch auf diesem Wege zu falschen Resultaten kommen.

Daß uns die Überlieferung gerade in der Lyrik besonders im Stiche läßt, hat man schon seit geraumer Zeit empfunden, und ist auch an sich gar nicht verwunderlich, sofern diese

Lyrik sangbar war. Man vergleiche nur einmal ein Lied, etwa aus dem Anfange unseres Jahrhunderts in einem heutigen Liederbuche mit seinem Wortlaute im Originaldrucke, und man wird staunen, wie viel Abweichungen sich eingeschlichen haben. Um wie viel mehr gar vor sechshundert Jahren, wo ziemlich jedes Lied, ehe es zur Aufzeichnung in die Hände eines Sammlers geriet, erst eine kürzere oder längere Wanderung auf den Lippen der Fahrenden hinter sich hatte. Und gerade die Lieder Neidhardts wurden von den Fahrenden in einer fast einzigartigen Weise gepflegt. Die Gründe aber, die für die Fahrenden bei ihrem Vortrage maßgebend waren, waren doch wesentlich andere als jene, die einst für den Dichter bei der Abfassung als Richtschnur dienten, waren so bedingt von augenblicklichen Umständen und wechselnden, persönlichen Bedürfnissen, daß sie vielfach zu einer Erweiterung, Kürzung oder Veränderung des ursprünglichen Textes führen mußten. Keine Art der Dichtung kann ja so leicht zerrissen und willkürlich umgestaltet werden, wie das lyrische Gedicht, das Lied, wo der Fortschritt des Gedankens, der Stimmung oder, bei mehr epischer Färbung, der Handlung, niemals ein streng gebundener, oft ein rein zufälliger, und selbst noch in der Lyrik unserer Zeit bisweilen nur einem feinfühligen Hörer verständlich ist. — Zu all dem kommt noch, daß unsere Neidharthandschriften aus einer verhältnismäßig späten Zeit stammen, die frühesten vermutlich erst aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, und R. M. Meyers Vermutung (a. a. O. S. 12 f.), daß die Handschrift R in einem Teile wenigstens auf eine vom Dichter selbst redigierte Vorlage zurückginge, ist bis jetzt nur eine Hypothese, und dazu eine sehr kühne, geblieben.

Die Handschrift R ist die älteste, die wir von Neidhart besitzen; sie ist nach Haupt vielleicht noch ins Ende des 13. Jahrhunderts hinaufzurücken, während die beiden nächstwichtigen und umfangreichsten, C und c, dem 14., bezüglich 15. Jahrhundert, angehören. Zuerst kannte man nur die

beiden letzten, und als J. Chmel die Handschrift R entdeckte, war die Freude über den kostbaren Fund so groß, daß sie zu einer gewissen Überschätzung führte, von der vielleicht auch Haupt nicht frei ist. Allmählich hat sich eine Umwandlung in der Ansicht vom Werte der Handschrift R vollzogen; man hat es bisher nicht recht eingestanden [1]), aber es ist bezeichnend, daß fast alle wirklichen Besserungen des Textes, auch die von Wilmanns und Bielschowsky, auf Kosten von R, zu Gunsten von c geschehen sind. Das thut der relativen Güte von R natürlich keinen Abbruch, sondern steigert in erster Linie nur den Wert der Handschrift c, die sich immer mehr als eine zwar junge, aber gute Abschrift älterer Vorlagen zu erkennen giebt, deren Sammler nicht nur im Zusammentragen alles dessen, was unter Neidharts Namen ging, sondern auch in der Aufzeichnung des Textes selbst mit Sorgfalt verfuhr. Die ältere Handschrift C, die nach A. Schulte [2]) nach 1314 entstanden ist und die mit c teilweise gemeinsame Quellen benutzt hat, ist viel weniger zuverlässig. Mit jedem Schritte meiner Untersuchungen ist auch mein Mißtrauen gegen sie gewachsen, und immer mehr hat sich mir die Überzeugung aufgedrängt, daß hier der Sammler selbst oder einer seiner Vorgänger bei der schriftlichen Aufzeichnung den Text verschiedentlich umgedichtet und erweitert hat. Darum habe ich das, was C giebt, nur mit Vorsicht und in der Hauptsache nur zur Kritik der anderen Handschriften herangezogen.

Bestimmte Gesetze für die Strophenfolge lassen sich nicht aufstellen. Eine Aufzählung jener Kunstmittel, die Neidhart zur Ausgleichung der stofflichen Gegensätze gebraucht, z. B. bei dem Übergang vom Natureingang zum epischen Teile in den Reien oder von den Minnestrophen zur Dörpergeschichte in den Winterliedern, gehört nicht hierher. Diese einmal im Zusammenhange darzustellen, ist die Aufgabe

[1]) nur Keinz, Sitzungsber. d. Münch. Akad. phil. hist. Kl. 1888, II.
[2]) Z. f. d. A. XXXI, 228.

dessen, der das künstlerische Schaffen Neidhardts würdigen will; bis jetzt sind dazu nur einzelne Ansätze gemacht, so bei Meyer, Bielschowsky und Zoepfel.[1]) In der Strophenfolge giebt es nur einen Anhaltspunkt, den Inhalt des betreffenden Liedes selbst; die Kriterien sind Widersprüche und Lücken.

Für den Strophenbestand glaube ich ein neues Kriterium gefunden zu haben. Es ist bekannt, daß Neidhart bis zu seiner Ansiedlung in Österreich sich häufig selbst in seinen Liedern nennt, und zwar nach dem Namen seines bayrischen Gutes Riuwental. Dieser Brauch ist bis dahin in der kunstmäßigen Lyrik ganz außergewöhnlich und R. M. Meyers Vermutung (a. a. O. S. 68), daß er der volkstümlichen Gewohnheit nachgebildet sei, ist so naheliegend wie wahrscheinlich; nur wird man dabei wohl kaum an die bekannte Art der „Volkslieder, besonders epischer Natur", denken dürfen, wie Meyer es thut, sondern darin mit Wilmanns (a. a. O. S. 66) eine alte Tradition der Tanzlieder oder richtiger der „Ouvertüren zum Tanz" — denn als solche stellen sich die Reien Neidharts inhaltlich dar — erblicken müssen. Ist es „doch ganz angemessen, daß der Mann, der mit dem Anspruche auftrat, die Frühlingsfeste zu leiten, sich nannte und auf seinen Namen warb" (Wilmanns). Vielleicht hat Neidhart auch in den bisher undeutlich gebliebenen Versen, Haupt 26, 9 f.

> dô sold ich gesungen haben den reien,
> wan daz ich der stunde
> niht bescheiden kunde,

seine Thätigkeit als Reienführer im Auge, wenn man den Ausdruck „der stunde bescheiden" im prägnanten Sinne für „den Tanz ansagen" nehmen darf. Eine weitere Gewähr dafür, daß der Dichter einem Herkommen der Reiendichtung bezüglich der Namengebung folgte, liegt auch darin, daß diese bei denjenigen Winterliedern, die man seit Haupt einstimmig

---

[1]) Die höfische Dorfpoesie. Wien. 1889.

als die frühsten ansetzt, zuerst nur vereinzelt auftritt und dann nur bei solchen, die in Beziehung zum Tanze stehen. Später freilich verwendet der Dichter den Namen Riuwental auch bei den Winterliedern fast durchgehends, lediglich sozusagen als Eigentumsstempel, wie in den österreichischen Liedern die Namen Friderum und Engelmar. — Aus wohlbegreiflichen Gründen der Technik geschah es nun, daß der reienführende Dichter seinen Namen erst am Schlusse des Liedes nannte, und auch Neidhart hält streng an dieser Kunstregel fest, ja er überträgt sie sogar auf die andern Gattungen seiner Lieder. Getäuscht durch spätere Zusätze hat man dies Gesetz bisher übersehen, obwohl schon Haupts Sichtung praktisch in der überwiegenden Mehrheit der Fälle zu einer Bestätigung desselben führte. Vielleicht hat man hierin auch die Ursache für den erwähnten ähnlichen Gebrauch der Volkslieder mit zu sehen, denn wie stark dies Gesetz auch noch auf Neidharts Nachfolger wirkte, zeigen zwei Beispiele bei einem sicher von ihm beeinflußten Dichter, bei Steinmar, der zweimal seinen Namen nennt und beidemal auch in der letzten Strophe.[1]) Ferner ist Konrad von Würzburg hierzu anzuführen.[2]) Das Gegenteil bei dem Tannhäuser[3]) beweist nichts wider die Regel, es wäre vielmehr wunderbar, wenn er, der sich in tollem Uebermute über die alten Formen aller Art hinwegsetzte und nicht einmal dem einheitlichen Strophenbau unterwarf, — wenn er dieser Kunstregel gehuldigt hätte. — Die Strophen, die bei Neidhart infolgedessen wegfallen, sind fast nur solche, gegen die schon ohnedies Zweifel vorlagen; ernstlichere Bedenken erheben nur zwei Lieder, Hpt. 3, 1 und 20, 37; näheres darüber unten bei deren besonderer Behandlung.

Von großer Wichtigkeit für die ganze Untersuchung ist die Auffassung von des Dichters Persönlichkeit und dem Cha-

---

[1]) H. M. S. II, 155^b und 156^b.
[2]) H. M. S. II, 314^a.
[3]) H. M. S. II, 82^b, 87^a, 88^a u. a.

rakter seiner Dichtung. Hierin hat man meines Bedünkens bisher nach zwei Seiten hin gefehlt. Einmal hat man Neidhart zu ernst genommen und sich infolgedessen viel Hindernisse aufgetürmt, besonders in Sachen von Friderums Spiegel. Diese Angelegenheit ist nun wohl durch Bielschowskys Ausführungen über das Mailehen und durch Wilmanns endgiltig erledigt; aber auch in andern Fragen hat eine zu ernste Auffassung zu noch nicht beseitigten Mißverständnissen geführt. Mir scheint der Dichter ein arger Schalk zu sein, ausgerüstet mit jenem bayrischen Humor, der uns auch bei Wolfram von Eschenbach immer neue Nüsse zu knacken giebt, und der einen selbst bei Schmerz und Zorn immer zweifeln läßt, ob es wirklich so ganz ernst gemeint sei. Dazu kommt noch die bewußte Tendenz gegen den Minnesang. Man kann die Bewußtheit dieser Tendenz ja bestreiten, denn wir haben kein ausdrückliches Zeugnis dafür, aber ich meine, die Lieder des Dichters selbst sind Zeugnis genug, und vor allem ihre Wirkung auf die folgende Lyrik, für die Schröders [1]) und Zöpfels Darstellungen noch keineswegs ausreichen. Sollte sich der Dichter bei seiner ausgeprägten Anlage zum Humor, der sich allmählich bis zur Satire steigerte, wirklich mit der Einführung der neuen Kunstform begnügt oder nicht auch daneben seinem Spotte gegen die alte freien Lauf gelassen haben, um die höfische Minnepoesie direkt ad absurdum zu führen? Ich möchte diese Frage entschieden bejahen, zumal ich glaube, derartige Ironisierungen aufgefunden zu haben. Dabei bin ich mir freilich wohl bewußt, daß man gerade in diesem Punkte sehr vorsichtig zu Werke gehen muß, um nicht zuviel von modernem Empfinden in die mittelalterliche Dichtung hineinzutragen, wie dies erst vor kurzem E. Joseph [1]) in seiner piquanten Interpretierung der Kürenbergerstrophen gethan hat. Wie vorsichtig man hierin selbst bei Neidhart sein muß, der

---

[1]) in Goschés Jahrbuch für Litteraturgeschichte S. 45 f.

[1]) Frühzeit des deutschen Minnesangs I. Straßburg 1896. Q. F. 79.

doch mit seiner Natürlichkeit unserem modernen Gefühlsgehalte näher steht, als die Minnesänger, wenigstens die späteren, das zeigt Bielschowsky. Dieser Gelehrte ist thatsächlich in diesen zweiten Fehler verfallen (a. a. O. S. 99) und nimmt mit der Volkstradition an, daß Neidhart eine einem Hofnarren ähnliche Rolle am Wiener Hofe gespielt habe. Das stimmt aber ganz und gar nicht zu Neidharts letzten Liedern, zu denen man, nach dem gleichen müden Tone zu urteilen, nicht nur die Werltsüeze-Lieder, sondern auch die drei letzten sogenannten Reien (Haupt S. 31—34) rechnen muß. In diesen sagt der Dichter alles andere, nur keine Harlekinsspäße; er erhebt schwere Vorwürfe, die hier sicher ernst zu nehmen sind. Auch Bielschowsky verkennt das ja nicht, nur hat er sich zu sehr von seiner eigenen historischen Beweisführung für die Chronologie der Lieder bestechen lassen, die diese drei Reien nicht nur von den Werltsüeze-Liedern trennt, sondern auch unter sich auseinander reißt und auf einen Zeitraum von zehn Jahren verteilt. Jedenfalls ist die Vorstellung eines Hofnarren mit dem Inhalte dieser Lieder nicht zu vereinigen. Der Dichter erscheint hier vielmehr als ein ernster Sittenprediger. Vergebens hat er sich sein Leben lang bemüht, die Welt zu bessern, dadurch, daß er ihr mit lachendem Munde die Wahrheit sagte, und auf der einen Seite die Freude der natürlichen Liebe pries, auf der andern die Laster der Unnatur geißelte. Vergebens! So versucht er es denn am Ende seines Lebens noch einmal auf nachdrücklichere Weise, indem er der Welt diese Klagen durch bezzerunge sendet.

A. Die Sommerlieder.

Hpt. 3, 1. C. 210—12.

Nachdem sich zuerst Tischer[1]) gegen die Echtheit dieses Liedes ausgesprochen hatte, hat sich die Mehrheit der Forscher zu dieser Ansicht gegen Haupt bekannt und zwar in der Hauptsache aus zwei Gründen, wegen des Fehlens des Natureingangs und wegen des sonst bei Neidhart nirgends überlieferten Refrains. Bielschowsky (a. a. O. S. 142 ff.) hat diese beiden Punkte zu entkräften gesucht, indem er sowohl für das Plus wie für das Minus die Schuld der handschriftlichen Überlieferung zuschob; seine Erklärung ist, hinsichtlich des ersten Punktes wenigstens, möglich, aber deswegen doch nicht zwingend. Ferner hat man zwei Anklänge an andere Lieder geltend gemacht. Die Eingangsworte nämlich decken sich mit denen eines unechten Liedes Hpt. L. 6, zu dem auch sonst manche Beziehungen auffallen, und der Vergleich Hpt. 3, 2 zeigt große Ähnlichkeit mit dem Verse Hpt. 5, 6. Noch nicht berücksichtigt hat man, daß das Altenmotiv hier eine Ausgestaltung hat, die Neidhart sonst fremd ist, daß die Alte mit einem knaben zu Tanze will, also mit einem noch sehr jungen Menschen; das ist eine Übertreibung, die kaum noch humoristisch wirkt, und die sich auch damit nicht entschuldigen läßt, daß das Lied eben ein Gedicht des knappen von Riuwental, also ein

---

[1]) Über Neidhart von Reuental. Diss. Leipzig 1872.

Jugendgedicht Neidharts, sei. Diese Annahme verbietet, wie schon Wilmanns hervorhebt, der moralisierende Ton des Liedes. Alle diese Bedenken genügen trotz der verzweifelten Rettungsversuche von Bielschowsky, die Unechtheit des schlechtbezeugten Liedes, das nur in C überliefert ist, wenigstens wahrscheinlich zu machen. Zu ihnen gesellt sich noch die Nennung Riuwentals im 6. Verse der ersten Strophe, die auch den letzten Zweifel beseitigt.

Hpt. 3, 22. C 222—26. c 55, 1—7.

Haupt hat bei den ersten acht Reien (3, 1 — 9, 12), die er, als mangelhaft bezeugt, nur unter Vorbehalt und unter der Annahme von Jugendgedichten aufnahm, keine so scharfe Kritik geübt, wie im übrigen Teile der Sammlung. Was ihn zu dieser Vorsicht bewog, waren wohl in erster Linie ähnliche Verdachtsgründe, wie sie später Wilmanns (a. a. O. S. 72 f.) vorbrachte, und die gleiche, nur unausgesprochene Meinung, daß die Kritik der Liederdichter hierin zu einem sicheren Resultate nicht kommen könne. Was die Autorschaft anlangt, gewiß! Die Lieder weichen von den andern so ab in Ausdruck und Rhythmus, sie tragen ein so volksliedmäßiges Gepräge, daß man eine besondere Periode und zwar eine frühe, eine Jugendperiode in Neidharts Schaffen annehmen muß, wo er noch ganz im Banne der Volkstradition stand, will man ihm diese Lieder zuerkennen. Wenn man aber dies thut, abgesehen vom ersten, (3, 1) — und Haupt wie fast alle Forscher nach ihm haben es gethan — so muß man, meine ich, mit der Kritik auch bei dem einzelnen Liede etwas weiter gehen.

Das Lied 3, 22 schließt offenbar mit dem Verse Hpt. 4, 20 ab. Damit ist nicht nur der gedankliche Inhalt erschöpft, sondern auch formell ist das Lied zu Ende, denn die fünfte Strophe, dann die letzte, bringt die Nennung des Dichters. Die beiden folgenden Strophen stehen nur in c; sie sind inhaltlich Erweiterungen der fünften Strophe, spätere volkstümliche Zusätze. Die erste zumal ist von großer Schönheit, aber

gerade hier am Schlusse ist ihre Naturschilderung verdächtig. Die Anrede liebiu muoter hêre 4, 26 klingt ganz unneidhartisch und fiel schon Bielschowsky auf; den volkstümlichen Reim danken — Vranken 4, 28 u. 30 hat bereits R. M. Meyer angemerkt. — Mit der sechsten Strophe fällt wieder ein Zeugnis für die Knappenschaft des Dichters Neidhart weg, aber knabe/knappe ist hier, und wie ich glaube, überhaupt in diesen Liedern nicht im ritterlich technischen Sinne zu nehmen, sondern in der andern Bedeutung, die uns noch heute im Volksliede geläufig ist.

Hpt. 4, 31 und Hpt. 6, 1.

Ich nehme 6, 1 gleich hier mit vorweg; zu beiden Liedern habe ich nichts zu bemerken.

Hpt. 5, 8. C 245—248[b]. c 56, 1—3.

Haupt ist hier C gefolgt und hat hinter der ersten Strophe zwei weitere aufgenommen, die in c fehlen. Beide zeichnen sich durch Gedankenarmut und Ungeschick des Ausdruckes derartig aus, daß sie die ganze Wirkung des schönen Gedichtes zerstören. Ein einziger Vers ist ihrem Zudichter wirklich gelungen, 5, 13

wol ûz der stuben ir stolzen kint!

Doch paßt der Ausdruck ir stolzen kind hier gar nicht in die Stimmung. Das Lied ist rein volksmäßig gehalten, die stolzen kint aber bei Neidhart sind höfischen Ursprungs und treten erst verhältnismäßig spät auf (9, 39 stolziu maget; 18, 9 stolziu magedîn). — Damit ist zugleich die poetische Kraft unseres Zudichters erschöpft. Die folgenden Verse:

lât iuch ûf der strâze sehen: hin ist der scherfe wint
unde ouch der vil kalte snê.

haben nicht nur einen wörtlichen Anklang 5, 28 lâzen sich dar inne ersehen, sondern auch eine so schwerfällige Bindung zweier mit Attributen versehener Substantiva, wie sie sonst bei Neidhart nicht wiederkehrt (man vergleiche Bielschowsky

a. a. O. S. 133). Noch schwächlicher ist die zweite der eingeschobenen Strophen mit ihrer dreifachen Beteuerung 5, 21:

ir sult mir ez gelouben unde nemt
sîn selbe war,
waz der sumer erzeiget hât.
er will rîchen
sicherlîchen
manegen boum mit loubes wât.

Der Grund für die Einschaltung war offenbar der, daß der Dichter nicht, wie sonst bei den Reien, hier bei diesem subjektiven Liede eine direkte ausführliche Schilderung der Natur gegeben hatte; der Zudichter aber meinte, das nachholen zu müssen. Einen vollwichtigen Beweis für die Unechtheit der beiden Strophen giebt die Metrik. Der zweite Strophenvers der ersten und der letzten Strophe, 5, 9 und 5, 33, ist in c wie in C nur sechsfüßig, dagegen hat er in der vorletzten, und in den beiden in C eingeschobenen Strophen sieben Füße. An den beiden eingeschobenen Strophen läßt sich nichts ändern, und darum hat Haupt die Verse 5, 9 und 5, 33 je um eine Hebung verlängert. Wie er sich dabei die auffällige Übereinstimmung der beiden Handschriften erklärt, verstehe ich nicht. c, die jüngere, kann unmöglich von C abgeschrieben haben, sonst würden sich bei ihr auch die beiden Plusstrophen finden; also gehen c und C auf eine gemeinsame Quelle zurück, in der die beiden Plusstrophen fehlten und der zweite Vers sechsfüßig war, mit Ausnahme von 5, 27. Dieser siebenfüßige Vers lautet (nebst seinem vorhergehenden):

(die nû vor grôzer huote megen)
die sulen balde ir bestez vîretacgewant an legen.

Hier kann man die Einschreibung einer siebenten Hebung wohl begreifen; die Schuld trägt offenbar das Dekompositum vîretacgewant. Dieses fünfsilbige Wort muß in dem sechshebigen Verse, dessen Hälfte es einnahm, vielleicht bei dem musikalischen Vortrage, Schwierigkeiten gemacht haben (welche, kann ich freilich nicht sagen): jedenfalls wirkte es störend,

und man suchte das zu ändern, indem man bestez einfügte. Man verfuhr dabei ganz ähnlich wie Haupt auch bei der Verlängerung seiner Verse: man nahm das nötige Wort aus einer früheren Strophe, aus 5, 9 ir besten wât Daß das vîretacgewant an sich schon das beste war, darum kümmerte man sich nicht. Der Nachdichter von C aber, der für seine Umständlichkeit lange Verse brachte, nahm den siebenhebigen Vers mit in seine Strophen hinüber.

Hpt. 6, 19. C 260^b—265. c 68, 1—5.

Die Vermutung Bielschowskys (a. a. O. S. 146), daß hier eine einleitende Strophe fehle, scheint mir möglich, der Vorschlag Pauls (a. a. S. 556) bezüglich der Lesart der Verse 6, 23—25 richtig zu sein. — Am Schlusse von 6, 26 hat, glaube ich, Haupt falsch interpunktiert; ich würde Kolon statt Punkt setzen. Die Verse 6, 27 u. 28 sind offenbar von singen abhängig, das heißt, sie bilden den Inhalt dessen, was der Knabe gesungen hat, da man sonst die Warnung der Mutter vor den triegern 6, 30 f. nicht versteht.

Hpt. 7, 11. C 266—271.

Das Lied steht nur in C. Der Mangel des allgemeinen Natureingangs genügt nicht zur Verwerfung, und sonst liegen keine ernsthaften Gründe vor, die gegen seine Echtheit sprächen. Doch findet sich im Liede außer dem Stoffe selbst auch nichts, was gerade für Neidhart spräche. Die letzte Strophe hat Haupt wohl mit Recht in den Anhang verwiesen; sie trägt den Charakter einer gelegentlichen Dacapostrophe. Freilich scheint auch schon die vorhergehende C 270, die letzte bei Haupt, ähnlicher Art zu sein. Die Verwünschung 8, 3 nimmt sich wie ein Abschluß aus, und eine Anknüpfung wie 8, 4

nû hœrent wie ez ir ergie

hat Neidhart in den Reien nur noch einmal (20, 38). — Etwas weiteres läßt sich bei der mangelhaften Überlieferung nicht feststellen.

Hpt. 8, 12. C 280—84. c 67, 1—5.

Zu dem Liede habe ich nichts zu bemerken.

Hpt. 9, 13. R 9, 1—8. A. 2.

Das Lied ist ein „volkstümliches Motiv in höfischem Gewande", wie Bielschowsky (a. a. O. S. 119) richtig sagt. Höfischen Ursprungs sind die beiden durchgeführten Bilder, über deren erstes (9, 25 ff.) ich auf Strauchs Marnerausgabe (S. 147 Anm. zu IV, 8—10) verweise, und über deren zweites (10, 4 ff.) ich nur Bielschowskys Ausführungen (a. a. O. S. 119 Anm. 1) hervorhebe. Höfischen Ursprungs sind Schilderung und sprachlicher Ausdruck, und auch der Ton nimmt eine Mittelstellung zwischen der höfischen und der üblichen Dörperstrophe ein. Schon darum ist die frühe Ansetzung, die Meyer für das Lied in Anspruch nimmt, daß es nämlich das älteste des Dichters sei, unmöglich, wenigstens wenn man Neidhart die sieben ersten Reien zuerkennt, ganz abgesehen von dem durchaus nicht jugendlichen Charakter des Liedes. Die Datierung Meyers, die wohl kaum viel Glauben gefunden hat, beruht auf einer Verkennung des Liedes. Meyer nimmt eine Ungewandtheit des Dichters an, und legt ihm unter, daß es ihm von Anfang an nur darum zu thun gewesen sei, „vom Naturbild zu den Personen zu kommen" d. h. einen passenden Übergang zum epischen Hauptteile zu finden. Im Gegenteile! Der Dichter gefällt sich sichtlich in einer breiten Ausmalung; er will hier gar keine Handlung erzählen wie in den sonst üblichen Reien, sondern die Gefühle schildern, die Freuden und Schmerzen, die Wünsche, wie sie bei dem Kommen des Frühlings in der Menschenbrust sich regen. Das Lied gehört offenbar in Neidharts spätere, vielleicht schon in die österreichische Zeit.

Viel schwieriger als diese allgemeine inhaltliche und zeitliche Bestimmung ist die Festsetzung des Anteils, den die einzelnen im Liede auftretenden Personen an diesen Freuden und Leiden des Frühlings haben. Die Schuld an den Un-

klarheiten, die darüber in dem Hauptteile des Liedes, in dem Zwiegespräche, herrschen, trägt die Überlieferung. R erweist sich hier als recht unzuverlässig, und wir haben keine andere Handschrift zur Kontrolle, nur für eine Strophe (10, 4) nach A; aber gerade diese eine Strophe ist es, die im Zusammenhange mit der folgenden für die Abgrenzung der einzelnen Reden die Hauptschwierigkeiten bereitet, indem sich für sie weder mit dem Vorhergehenden noch mit dem Folgenden ein befriedigender Zusammenhang nachweisen läßt. Das veranlaßte zuerst Wilmanns nach 10, 3 eine Lücke anzunehmen. Dieser Ausweg ist bequem, und man hat bei Neidhart öfter Gebrauch davon gemacht. Aber er hilft uns doch nicht die Schwierigkeiten der nächsten Strophe beseitigen. Diese (10, 10) mit der wir uns zunächst beschäftigen müssen, lautet in R

Sage, von welhen sachen
kom daz dich diu minne schôz?
unsenften klôz
kan diu minne machen.
sî twinget daz man swindet under lachen,
selten slâfen, dicke in trûren wachen.

Man hat bisher die beiden ersten Verse als Frage der Jungen, die vier letzten als Antwort der Alten aufgefaßt. Aber trotz der verschiedensten Konjekturen ist es bisher nicht möglich gewesen, inhaltlich in den letzten Versen diese Antwort zu finden. Der erste, der am Texte änderte, war Benecke[1]); er setzte V. 4 für „diu minne" sî linde ein und Haupt nahm diese Lesart an. Dann schlug Puschmann (a. a. O. S. 22) eine Änderung an dem unsenften klôz vor und wollte lesen:

unsenften blôz
kan din minne machen.

Damit ist aber nichts gebessert. Bielschowsky teilte darum, indem er zugleich auf das Geschmacklose dieser Konjektur hinwies, zwei weitere Lesarten mit, eine von sich

---

[1]) Beyträge II. S. 330.

unsentten klôz
kan sî minner machen

und eine von E. Schröder:

unsenften klôz
kan diu minne swachen.

Mir scheint von all dem nichts annehmbar. Ich bin allerdings auch mit Puschmann der Ansicht, daß vor allen Dingen V. 3 einer Besserung bedarf, und der klôz weggeschafft werden muß; ich möchte dafür folgender Maßen lesen:

unsenftec lôz
kan diu minne machen.

Die falsche Stellung des letzten Buchstaben an das folgende Wort (—c) läßt sich graphisch leicht begreifen und findet in R auch noch eine Parallele in den Versen Hpt. 80, 38 und 39: chrenzelich etzel, worauf Puschmann aufmerksam gemacht hat. Die Einschiebung des n wäre dann eine falsche Berichtigung des Abschreibers. Der Haupteinwand gegen diese Konjektur ist der, daß unsenftec sonst nicht belegt ist; nur senftec; aber der Dichter kann das Wort sehr wohl erst gebildet haben, und gerade wegen seiner Seltenheit ist es dann entstellt und mißverstanden worden. Neidhart besaß eine Vorliebe für die Adjektiva auf —ec; es finden sich bei ihm Hapaxlegomena wie hœnec (57, 34) und gerüemec (51, 16), ferner gar einmal zwei Adjektiva auf —ec im Reime, schuldec — ungeduldec (79, 9 u. 11). Schließlich hat er noch eine ganz ähnliche Stelle, 63, 6 unstætec lôz, und diese ist es, die mich auf meine Konjektur gebracht hat.

Wie steht es dann um den Zusammenhang mit den beiden vorhergehenden Versen? Ich glaube zunächst überhaupt nicht, daß wir es hier mit Rede und Gegenrede zu thun haben. Die betonende Wiederkehr des Wortes minne scheint den Versen Hpt. 10, 12 ff. allerdings eine Antwort zuzuweisen, aber eine derartige Wiederholung kommt auch in der erregten Rede vor, und als solche möchte ich die ganze Strophe auf-

fassen. Beneke und Haupt haben sich durch die energische Frage, insbesondere das eindringliche sage 10, 10, das aber 30, 20 ganz ähnlich steht, irreführen lassen, und in den Versen 10, 10 f. einen Einwurf der Jungen angenommen, während die ganze Strophe der Alten in den Mund zu legen ist.

Nun zurück zur Strophe 10, 4 ff. Man könnte sie, wenn man der eben entwickelten Auffassnng von 10, 10 ff. beipflichtet, vielleicht streichen, als spätere Einschiebung, doch scheint mir eine Vertauschung mit der folgenden 10, 10 ff. das Richtige zu treffen, und zwar sind nach der Umstellung beide Strophen von der Alten gesprochen zu denken. Was zunächst die Form anlangt, so weist schon das demonstrative diu gleich am Eingang des Verses Hpt. 10, 4 auf das doppelte diu minne der Strophe 10, 10 ff. hin. Der Einwand aber, daß durch die Umstellung der Strophen das schôz in der Frage Hpt. 10, 16 seine Beziehung auf die Minnepfeile Hpt. 10, 4 f. verliere, ist hinfällig, denn daß dies Bild dem Dichter, resp. der Alten schon vorschwebte, zeigt der Ausdruck mîne wunden 9, 35 in dem ersten kurzen Liebesseufzer der Alten. Daß die Junge durch diese Anordnung noch mehr zurück tritt, und daß ihr der Dichter selbst am Schlusse nicht eine direkte Rede gestattet, ist nicht auffällig. Wie schon einmal betont wurde, enthält das Lied ein volkstümliches Motiv in höfischem Gewande, d. h. volkstümlich ist die alte in ir geile, nur die Form, in der diese ihre Frühlingsempfindungen mitteilt, ist höfisch. Auf diesem Gegensatze beruhte die Wirkung des Liedes, und naturgemäß mußte infolgedessen die Alte im Vordergrunde stehen. Gerade dadurch, daß dies in der von mir vorgeschlagenen Strophenfolge noch mehr der Fall ist, als bisher, gewinnt diese, wie ich hoffe, an Wahrscheinlichkeit. Darnach lautete das Zwiegespräch (Hpt. 9, 33—10, 21):

‚ir süezen klanc
ich ze mînem teile
wil dingen, daz er mîne wunden heile',
alsô sprach ein altiu in ir geile.

Der was von der Minne
allez ir gemüete erwagt.
ein stolziu magt
sprach: „sê küneginne,
wie mangen dû beroubest sîner sinne.
mir ist nôt waz erzenîe ich gewinne."

‚Sage, von welhen sachen
kom daz dich diu Minne schôz?
unsenftec lôz
kan diu minne machen.
sî twinget daz man swindet unter lachen,
selten slâfen dicke in trûren wachen.

Diu hât mit ir strâle
mich verwundet in den tôt.
von seneder nôt
lîde ich mange quâle.
sî ist von rôtem golde, niht von stâle.
an mîn herze schôz sî zeinem mâle.'

Wohl verstuont diu junge
daz der alten ir gedauc
nach vröuden ranc;
als ich gerne runge,
ob mich ein sendiu sorge niht entwunge
unde an herzenliebe mir gelunge.

Hpt. 10, 22. R 11, 1—5. c 75, 1—5.

Bei diesem Liede habe ich nur gegen R. M. Meyers Vorschlag (a. a. O. S. 109), die beiden ersten Strophen mit in die direkte Rede einzubeziehen, Einspruch zu erheben. Wir müssen auch da, wo das Mädchen nicht direkt an ein Wort des Dichters anknüpft, einen allgemeinen, vom Dichter, selbst gesungenen Natureingang annehmen.

Hpt. 11, 8. R 12, 1—11. C 26—33. c 26, 1—12.

Das erste Kreuzlied. In der Ausgabe Haupts, und ebenso bei Keinz, zerfällt es in zwei Teile. Wilmanns, dem sich Bielschowsky angeschlossen hat, tritt für die Einheit des ganzen Liedes ein, ohne an Haupts Fassung Änderungen vorzunehmen, und in der That hat er Recht, wenn er sagt, daß der Einschnitt 12, 18 nicht größer sei, als der nach 11, 28, und daß „die Steigerung der Empfindung vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Teile unverkennbar" sei.

Hpt. 13, 8. R 19, 1—7. C 217—21. c 27, 1—7.

Das zweite Kreuzlied. In den Handschriften ist alles in Ordnung bis auf die beiden letzten Strophen, die c in umgekehrter Folge von R giebt. In C fehlt die letzte Strophe von R ganz, doch ist das nicht verwunderlich, da hier eine lokale Anspielung, die Erwähnung von Landshut vorliegt, und C alles derartige bei Neidhart mit Vorliebe wegläßt. Daraus also kann man keine Schlüsse für die Strophenfolge ziehen. Die Steigerung, die sich in R bei den Aufträgen an den Boten kundgiebt, macht die Strophenfolge dieser Handschrift wahrscheinlich.

Hpt. 14, 4. R 49 u. 14, 1—6. c 62, 1—7.

Bei diesem Liede handelt es sich vor allem um die beiden Strophen 15, 5 ff., die schon den Gegenstand eingehender Erörterungen gebildet haben. Meyer (a. a. O. S. 8) erklärte sie seinem Gefühle nach für unecht, ohne Gründe dafür vorbringen zu können. Wilmanns sprach sich für ihren einfachen Anschluß aus (wie bei Haupt), indem er auf ihre Übereinstimmung mit dem Liede gleichen Tones hinsichtlich des höfischen Charakters hinwies. Ähnlich Bielschowsky (a. a. O. S. 121 und S. 145). Ich glaube auch, daß diese beiden Strophen zum Liede gehören, nur daß sie in R an falsche Stelle geraten, und mit c vor der letzten Strophe einzuordnen sind; und zwar meine ich, gehören sie noch zur Rede

der Magd, über deren farblosen Monolog sich schon Bielschowsky wunderte. Der Gedankengang ist folgender: Nach den Klagen über die strenge Hut (14, 28 ff.) erzählt die Magd weiter (15, 5 ff.) von ihrer Liebessehnsucht. Sie hat sich einen Geliebten erwählt, und beide, er wie sie, haben sich ihre Liebe mit Treueiden beschworen als unverbrüchlich. Aber der Freund (13, 13), vielleicht abgeschreckt durch die strenge Hut, scheint lässig geworden zu sein und sie zu meiden; darum mahnt sie ihn in verblümter Form: vriundes vremden thue weh, der der Freund aber, der seine Liebe treu und beständig wahre, mache das Herz der Geliebten fröhlich.

Daß der Dichter diese in höfischen Ausdrücken gehaltenen Liebesklagen einer geilen magt in den Mund gelegt hat, darin meine ich eben wieder ähnlich 9, 13 eine jene bewußten Ironisierungen zu finden, von denen ich schon eingangs sprach, und die uns bisher entgangen sind.

An die geschraubte Rede der Magd schließt sich dann um so wirkungsvoller die knappe Antwort des Dichters. Zuerst eine Beschreibung, die uns in drei Versen ein lebendiges Bild der seltsamen Rednerin zeichnet (Hpt. 14, 36 f.),

Sunder sal
sint der meide kleider
ir zöphe val.

Dann die launige Abweisung (Hpt. 14, 39 ff):

solte ich wünschen, sî mües in dem Riuwental
vrouwe sîn,
so ist diu meisterinne mîn
des muotes
sî spilten selten guotes.

Man hat sich viel um die meisterinne gestritten; die einen hielten sie für die Mutter, die andern für die Oberste der Mägde Neidharts; den letzteren Standpunkt vertrat Haupt. Bielschowsky beanspruchte den Ausdruck für des Dichters Frau. Welche soziale Stellung sie im Hause Neidharts eingenommen hat, läßt sich nicht ermitteln, aber darin ist vermutlich Biel-

schowsky (a. a. O. S. 69 f.) Recht zu geben, daß sie de facto Neidharts Frau war, ob sie nun mit ihm in wilder oder legaler Ehe lebte. Nun erst, nach der Umstellung der beiden Strophen, kann man die oben zitierten Verse recht verstehen, mit ihrer Gegenüberstellung der höfischen vrouwe, d. h. der geilen magt, die sich als vrouwe geberdet, und der dörperlichen meisterinne; freilich muß man dann am Ende von Hpt. 15, 1, hinter vrouwe sîn, Komma und nicht, wie Haupt, Punkt setzen.

Zur Interpunktion der beiden fraglichen Strophen Hpt. 15, 5 ff. möchte ich noch bemerken, daß hinter 15, 15 besser Kolon und hinter 15, 16 besser Komma statt der Punkte stehen.

c überliefert an dritter Stelle hinter Hpt. 14, 19 noch eine Strophe, die aber nicht recht neidhartisch klingt und sich schon durch die volkstümliche letzte Zeile als im Zusammenhange dieses Liedes unpassend verrät. Haupt war berechtigt, sie abzuweisen. Kein Grund für die Abweisung aber wäre die Verlängerung des Natureingangs gewesen; die Einwände, die Puschmann aus diesem Grunde auch gegen die erste Strophe des Liedes erhebt, zeigen eine mangelhafte Kenntnis von Neidharts Reiendichtung.

Hpt. 15, 21. R 15, 1—7. C 146—150.
c 21, 1—9. d 191—97.

Warum Puschmann gegen eine vierfache übereinstimmende Überlieferung die erste Strophe von diesem Liede losreißen und für ein Fragment erklären will, verstehe ich nicht. Daran ist ebenso wenig zu denken, wie etwa an eine Umstellung. Zwar beginnt bei Gottfried von Neifen[1]) ein Lied gleichlautend mit dem ersten Verse der zweiten Strophe, aber auch das beweist nichts. — Die beiden letzten Strophen von c hat Haupt mit Recht ausgeschlossen.

[1]) Ausgabe von Haupt, 27, 15.

Hpt. 16, 38. R 22, 1—9. c_1 20, 1—10. c_2 49, 1—10.

Die Überlieferung dieses Liedes ist sehr zerrüttet, vor allem im Textbestande, aber auch in der Strophenfolge. Es scheint mir einigermaßen zweifelhaft, ob Haupt in dem, was er unter möglichstem Anschlusse an die Handschriften in mühevoller Arbeit daraus zusammengebaut hat, immer den Wortlaut des Originals getroffen hat. — Der Eingang ist für Neidhart zu auffällig und ungewöhnlich. Neidhart geht immer von den Boten des Frühlings, den Zeichen des neuen Lebens, aus, von dem niuwen loube, der liehten heide, den kleinen vogelîn, um dann den Mai selbst zu begrüßen. Das findet sich ja alles auch bei diesem Liede, aber in R und in c_2 ist diesem Natureingange noch eine Strophe vorgeschoben, die eine moralische Verwarnung an die Jungen enthält, nur mit schœnen zühten fröhlich zu sein. Haupt ist den beiden Handschriften gefolgt. c_1 indessen giebt die Strophe an vierter Stelle, und dort wäre sie formell auch besser am Platze, aber es liegt noch ein Bedenken vor, das diese Strophe überhaupt verdächtig macht, daß nämlich Neidhart sonst überhaupt niemals eine derartige Moral predigt, wie hier. Alle seine andern Lieder sind der natürlichen uneingeschränkten Liebe zwischen Mann und Weib gewidmet, und noch im Alter betont er diese, als er seinem Abscheu gegen die unnatürlichen Laster Luft macht. Darum halte ich es für richtiger, die Strophe überhaupt zu streichen. Eine Strophe, die c allein hat, aber in beiden Fassungen, hat Haupt aus metrischen Gründen gestrichen; inhaltlich paßt sie in das Gedicht, ja sie füllt fast eine fühlbare Lücke aus. Die Reime Neidharts harren indessen noch einer eingehenden Untersuchung; bisher sind immer nur einzelne Bedenken gegen Haupt vorgebracht worden.

Hpt. 18, 4. R 23, 1—7. c 23, 1—5^b.

Den schwierigen Punkt bei diesem Liede bildet die Metrik. Haupt las die beiden ersten Zeilen der Strophen daktylisch; dagegen erhob Paul Einspruch (a. a. O. S. 556), und befür-

wortete jambische Lesung. Die Änderungen, die nötig sind, um einen einheitlichen Text im Sinne des einen oder des andern herzustellen, sind ungefähr gleich groß, so daß die Annahme nahe liegt, daß der Dichter wohl keines von beiden Metren streng durchgeführt habe.

Die Annahme daktylischen Versmaßes wurde für Haupt auch der Grund, drei Strophen fortzulassen, die c allein überliefert. Bei den beiden ersten kommen zugleich auch noch inhaltliche Widersprüche als Beweise für Unechtheit hinzu, bei der dritten (Hpt. 117) fallen zwar diese weg, und es ließe sich manches für die Zugehörigkeit der Strophe zum Liede anführen. Aber die Zerreißung und Umgestaltung des Liedes, die durch ihre Aufnahme hervorgerufen würden, (da man die Strophe, mit Umstellung der beiden letzten Strophen des Liedes selbst, hinter 18, 33 einordnen müßte) sprechen zusammen mit der mangelhaften Beglaubigung gegen ihre Echtheit.

Hpt. 19, 6. R 50, 1—7. B 35—41. c 57, 1—7.

Bei diesem Liede handelt es sich um die Folge der vier ersten Strophen; ich habe dabei zu keinem bestimmten Ergebnisse kommen können. Haupt ist R gefolgt und hält dadurch die drei allgemeinen Strophen des Natureingangs (mit dem Subjekte wir) zusammen. Diese drei Strophen aber kann ich mir nur erklären im Munde eines Mädchenchores; denn daß sich Neidhart unter wir kint 19, 26 mit eingeschlossen haben sollte, scheint mir nicht glaublich. Diese Erklärung würde ja mit den Resultaten stimmen, zu denen Bielschowsky bei seiner Untersuchung der alten Frühlingslieder gekommen ist, aber wir haben sonst bei Neidhart nirgends mehr eine Spur von diesem Mädchenchore.

Hpt. 20, 38. R 56, 1—5. C 276—79. c 71, 1—5.

Mit dem vorigen Liede steht dieses insofern in engerem Zusammenhange, als es gleichfalls die beiden rôten golzen (Hpt. 20, 30) erwähnt, die das Mädchen von dem Dichter

heimlich empfangen hat, und zwar mit der genaueren Angabe, daß Neidhart sie ihr von jenseits des Rheines mitgebracht habe (Hpt. 21, 16). Das ist eine Ausschmückung, wie sie Nachdichtern und Nachahmern eigentümlich ist. — Im ganzen Liede herrscht eine auffällige Derbheit. Der Dichter selbst wird in sehr ungünstigem Lichte gezeichnet: die Mutter erzählt der Tochter nicht nur von einem Kinde Lempel, das die Jiutel von Neidhart empfangen habe, sondern schildert auch besonders sein gewaltthätiges Treiben auf Riuwental. Wenn nun auch diese Reden dadurch abgeschwächt werden, daß sie einer Mutter, also einer dem verführerischen Dichter feindseligen Person in den Mund gelegt sind, so machen sie doch mißtrauisch. Sollte Neidhart selbst wirklich so von sich gesprochen haben? — — Dazu kommen noch einige andere Bedenken. Zunächst das Fehlen des Natureingangs. Man kann ja, wie Bielschowsky thut, den Mangel der Einleitung immer den Handschriften zur Last legen, aber bei R fehlt diese in echten Liedern sonst niemals, in c nur einmal, 6, 19 und auch da ist es noch fraglich. — Ferner die Erwähnung Riuwentals auch in der ersten Strophe. Die erste Strophe ist überhaupt zweifelhaft; die Fassung, die Haupt giebt, steht nur in c, und zwar als 6. Strophe. Die erste Strophe aber, wie sie R, c und C einstimmig überliefern, hat ungenaue Reime (Hpt., Anm. S. 118), sie reimt die beiden ersten Stollen verschieden, während diese in den übrigen Strophen übereinstimmen; obendrein hat auch sie noch die Erwähnung Riuwentals. Bielschowsky könnte vielleicht einwenden, daß beide Fassungen nur späterer Ersatz für den verloren gegangenen Natureingang seien, aber ich halte das Lied seinem ganzen Charakter nach für unecht. In der Strophenfolge, die Haupt, R folgend, dem Liede gegeben hat, ist das Zwiegespräch ungemein schleppend. Die Art, wie die Mutter 21, 20 erwähnt wird, und dann doch nicht spricht, sondern die Tochter die Rede wieder aufnimmt, ist so undramatisch wie möglich und ich wüßte bei Neidhart nichts

ähnliches. Offenbar folgte eigentlich auf Hpt. 21, 19 unmittelbar die Strophe 21, 27 f., wie in c, und damit schloß das Lied. Aber der Verfasser selbst, oder wahrscheinlicher noch irgend ein anderer, empfand schließlich die Leere des Gedichtes, das nichts künstlerisch neues oder witziges bringt, sondern sich nur in breiten Schimpfereien über Neidharts persönliche Verhältnisse ergeht; darum wurde noch die Strophe 21, 20 hinzugefügt, in der die stolze meit noch ein paar höfische Worte fallen läßt, nachdem die Mutter den Anknüpfungspunkt (an die letzte Strophe) gegeben hat. — Vielleicht stammt das Lied von demselben Dichter her wie 3, 1. Beiden gemeinsam ist neben einem äußerlichen Kopieren Neidhartischer Motive, die Überschreitung der mâze, der sich der Dichter selbst bei seinem kräftigen Humor unterwirft, sowie dieselbe Verkennung gewisser Grundgesetze Neidhartischer Poesie.

Hpt. 21, 34. R 25, 1—6. c 74, 1—5.

Im Eingange des Liedes ist Haupt wohl mit Recht R gefolgt. Die allein in R überlieferte zweite Strophe seines Textes zu streichen, wie Puschmann vorschlägt, liegt einstweilen kein Grund vor. Solange sich nicht mit Sicherheit herausstellt, daß die Umstellung der beiden andern Eingangsstrophen in c und damit die Beziehung der Verse Hpt. 22, 17

Ich wil dar
stolzlîchen springen an der schar

auf den Frühlingsauszug das Ursprüngliche ist, wird man gut thun, das Wortspiel Hpt. 22, 16 und 23 nicht zu zerreißen.

Hpt. 22. 38. R 48, 1—9. c 50, 1—9. A 14—18.

Wie schon Schröder (a. a. O. S. 78) erwähnte, ist bei diesem Liede wieder eine höfische Sitte ins Bauernleben übertragen; eine Bauerndirne, die sich, wie umgekehrt die Minnesänger, für gebunden erachtet, den Namen des Geliebten zu verschweigen, soll zweifellos komisch wirken. — Das Lied selbst ist matt und breit, und weist auf das Alter des Dichters hin.

Darum halte ich auch an der Echtheit der beiden letzten Strophen gegen R. M. Meyer (a. a. O. S. 117) fest. — Sonst ist nichts zu bemerken.

Hpt. 24, 13. R 51, 1—8. C 109—16. c 22, 1—9.

Die dritte Strophe von c hat Haupt mit Recht als unechte Erweiterung weggelassen. Dagegen jedoch möchte ich Einspruch erheben, daß er die erste Strophe, die den Charakter eines allgemeinen Natureingangs hat, mit in die direkte Rede der Magd einbezogen hat. R. M. Meyer (a. a. O. S. 107) stützte sich darauf, als er für Hpt. 10, 22 das Gleiche verlangte; ich habe schon dort diese Auffassung zurückgewiesen.

Die Strophe, die C nach 24, 27 eingeschoben hat, erkannte schon Haupt als unecht, dafür hat er aber am Schlusse eine Strophe aufgenommen, die sich schon durch Widerspruch zum Vorhererzählten als die Dakapostrophe eines Nachdichters erweist. Bereits Wilmanns hat das erkannt und Gründe gegen ihre Echtheit geltend gemacht (a. a. O. S. 83, Anm. 2). Daß mit der Strophe 25, 4 ff. das Lied nicht nur inhaltlich, sondern auch formell zu Ende ist, zeigt die Nennung Riuwentals 25, 7.

Hpt. 25, 14. R 5, 1—10. C^b 1—3. c 25, 1—15.

Das Lied ist das am meisten umstrittene des Dichters. Die Mehrheit der Forscher war, von Haupt angefangen, der Meinung, daß es in mehrere, zum mindesten in 2 Lieder oder Bruchstücke von Liedern zu zerlegen sei. — In der That ist der Zusammenhang auch in Haupts Fassung noch ein sehr lockerer. Paul suchte zuerst dem abzuhelfen, er griff aber fehl in der Wahl des Mittels, indem er die Echtheit wenigstens eines Teiles der ausgeschiedenen Strophen befürwortete. Dann kam Wilmanns, der an dem Materiale Haupts festhielt, aber für die Liedeinheit der sechs Strophen eintrat und nur eine Umstellung der beiden ersten Strophen empfahl. Diese Umstellung fand mit Recht Anklang; Puschmanns Zweifel (a. a. O. S. 27) sind nicht geeignet, sie zu entkräften. Die

Hauptschwierigkeit aber ist damit noch nicht beseitigt. Diese liegt in Haupts vierter Strophe 25, 38 f., die in zwei ganz zusammenhanglose Teile zerfällt. Der Vorschlag Puschmanns, im zweiten Teile bei dem Verse Hpt. 26, 2 ein „sprach ich" einzuschalten, ist einerseits wider den Gebrauch des Dichters, andererseits vermittelt es uns immer noch nicht den Zusammenhang mit dem Folgenden. Wir müßten auch dann noch, nach wie vor, eine Lücke hinter 26, 6 annehmen, und es ist „schwer zu sagen, was in der verlorenen Strophe gestanden haben sollte . . . in der allgemeinen Situation ist kein Sprung und keine Lücke bemerkbar" (Wilmanns a. a. O. S. 76). Puschmann meint in rechter Verkennung des Reiencharakters, es folge „ein heftiger Streit zwischen den beiden Konkurrenten". Wilmanns kommt zu dem Schlusse, daß der Dichter hier nicht mehr erzählen wollte; Bielschowsky, der sich im übrigen an Wilmanns anschließt, erblickt in dem Mangel an Verbindung V. 26, 2 f. ein Unvermögen des Dichters (a. a. O. S. 160) und nimmt nach 26, 4 eine Lücke von einer Strophe an.

Ich verstehe nicht, warum man bei alledem nicht auf den Gedanken gekommen ist, diese vierte Strophe bei ihrem jähen Übergange in sich und ihrer Zusammenhanglosigkeit mit dem folgenden einfach zu streichen. Sie steht zwar in R, aber schon Haupt hat bei diesem Liede, das überreich an Zusatzstrophen ist, vier Strophen dieser Handschrift gestrichen. Der Streit mit Engelmar mußte bei den dürftigen Andeutungen Neidharts die Nachdichter zu weiteren Ausmalungen ja geradezu reizen: warum sollte diese Strophe, gegen die so schwere inhaltliche Bedenken vorliegen, nicht auch mit unter diese zu stellen sein? In den ersten Versen knüpft der Nachdichter einfach an die Worte des Dichters in der dritten Strophe an. Die Verse Hpt. 25, 38 ff.:

ir brîset iuch zen lanken
stroufet ab die rîsen,
wir suln ez ûf dem anger wol wikîsen

führen nur die Aufforderung des Dichters 25, 36 f. weiter aus:

tuot als ich iuch lêre
strîchet iuwer kleider an,

ja der Nachdichter fand in lêre (25, 36) noch eine scheinbare Stütze dafür. Damit hatte er die Anknüpfung erreicht, und unbekümmert um den Gedankensprung eilte er direkt zu dem Ereignisse selbst, das seine Phantasie vor allen Dingen beschäftigte.

Vielleicht ist noch ein anderer Umstand geneigt, den Verdacht gegen die Echtheit der Strophe zu bekräftigen. Ich habe nichts darüber gefunden, wie man sich bisher den auffälligen Vergleich der Verse 26, 2 f.

Vriderûn als ein tocke
spranc in ir reidem rocke

erklärt hat. Sollte man bei „tocke“ an eine gewöhnliche Kinderpuppe gedacht haben? Creizenach [1]) erwähnt gelegentlich Marionettenaufführungen, die schon vor Neidhart in Deutschland gepflegt wurden, und bemerkt dabei, daß der technische Ausdruck für Marionette tocke sei. Es dünkt mich nicht unwahrscheinlich, daß auch der vorliegende Vergleich auf derartige Aufführungen zu beziehen ist, und da die Veranstaltung dieser Aufführungen in den Händen der Spielleute lag, so wäre mit dieser Deutung auch ein neuer Hinweis auf den Ursprung der Strophe 25, 38 selbst eben in Spielmannskreisen gegeben.

Streicht man die Strophe, so ist das übrige Lied, wenn man mit Wilmanns die erste und zweite, und mit Bielschowsky noch die fünfte und sechste Strophe umstellt, lückenlos und verständlich. Erst der allgemeine Natureingang, ein wenig abweichend von der üblichen Form, aber durchaus nicht unneidhartisch, dann die Aufforderung an die Mägde, sich zum Tanze zu schmücken, darauf die Aufforderung der Mägde an den Dichter, nun auch zum Tanze

[1]) Geschichte des neuen Dramas. I. Halle 1893. S. 388.

zu singen; der Dichter entschuldigt sich, aber man nimmt seine Weigerung nicht ernsthaft, bis er den wahren Grund seiner Verstimmung angiebt: das gewaltsame Vorgehen Engelmars gegen Friderun. Damals bei der Frühlingsfeier hätte er den Sang anstimmen sollen, aber er konnte da die Stunde nicht ansagen, oder, wenn man anders will, die bestimmte Stunde nicht einhalten. —

Hpt. 26, 23. R 53, 1—9. C 100—107. c 28, 1—11.

Die Überlieferung dieses Liedes ist im Eingange so abweichend, daß man da kaum zu einem sicheren Ergebnisse kommen kann. Die Verse 26, 25—3, die nur in R stehen, sind in der von Haupt gegebenen Fassung an sich einwandsfrei, aber das Lied bekommt durch den langen, schleppenden Natureingang einen so müden Charakter, der gar nicht zu der frischen Zwiesprache des zweiten Teiles stimmen will. Zudem treten darin noch Plattheiten auf wie 26, 27, die gar nicht neidhartisch klingen. Vielleicht thut man doch besser, diese Verse zu streichen. — Die späteren in c und C überlieferten Strophen können keine Aufnahme beanspruchen, und sind von Haupt mit Recht abgewiesen worden.

Im übrigen möchte ich noch auf eine merkwürdige Erscheinung hinweisen, die kaum auf Zufall beruht, nämlich auf die Wiederkehr des Wortes muot im letzten Verse von vier Strophen, 27, 14; 27, 19; 27, 32 und 27,38. Dies macht es wahrscheinlich, daß auch der unschöne Vers 27, 26 ursprünglich eine andere Fassung gehabt hat, in der dann das Wort muot in muoz geändert worden ist.

Hpt. 28, 1. R 57, 1—7. C 173—181. c 24, 1—7.

Man hat bisher im allgemeinen nicht viel Worte verloren über dieses Lied und sich in Ermangelung eines besseren mit dem von Haupt hergestellten Texte begnügt. Nur Bielschowsky kann sich im Lobe des Liedes nicht genug thun (a. a. O. S. 121). Er stellt es 14, 1 gegenüber und preist es auf

dessen Kosten als „streng objektiv im Sinne der volksmäßigen Reien, mit feurigem, sinnlichem, energischem Monologe." Das ist mir unverständlich; die Mängel, auch in Haupts Fassung, liegen ziemlich offen zu Tage.

Es handelt sich vor allem um die beiden Strophen Hpt. 28, 15 ff. und 28, 22 ff. In der ersten sind zunächst die Augen der Blumen, in die der Tau fällt (28, 15 f.), und der süeze meie (28, 21) durchaus nicht volksmäßig und neidhartisch; ferner ist die Aufforderung an die stolzen Mägde, nicht ungesellet zu bleiben (28, 15), schon einmal dagewesen und zwar in der ersten Strophe 28, 7

ir megde, ir sult iuch zweien!

Die Strophe bringt also einesteils störende Elemente, andernteils Wiederholungen, so daß man sie ohne Bedenken streichen darf. Dadurch erhält man eine direkte Anknüpfung von 28, 14 und 22 in dem Worte holt, aber diese Anknüpfung ist nur wörtlich, und so plump, daß man sie dem Dichter nicht zutrauen kann. Und auch diese vierte Strophe (28, 22 ff.) hat verschiedene Merkwürdigkeiten. Die redende Magd wird hier namentlich eingeführt (Uodelhilt 28, 24) sonst aber hat Neidhart in den Sommerliedern die Namen nur in der Erzählung oder in der Anrede, mit einer einzigen Ausnahme, gleich in dem folgenden seltsamen Liede, 28, 36. Zudem stimmt der Inhalt dieser Strophe gar nicht mit dem der folgenden, der zweiten des Gespräches überein, ja er widerspricht ihm sogar. In der Strophe 28, 22 redet die Magd davon, daß sie am Tanzen verhindert sei und wie dankbar sie dem wäre, der sie befreite; in der folgenden erzählt sie, daß ihr Haar bei dem Reien mit Seide durchflochten sein soll, um dem zu gefallen, der sie sich beständig nach Reuental wünscht. Beide Erzählungen stehen sich für mein Gefühl zu unvermittelt gegenüber, als daß ich sie mit einander vereinen könnte.

Was aber wäre an die Stelle der beiden Strophen zu setzen? Das Lied ist in den Handschriften so abweichend überliefert, und offenbar schon so umgedichtet worden, daß ich zu

keinem Resultate habe kommen können. Allerdings haben wir bei diesem Liede noch zwei Strophen, die gleichfalls in allen drei Handschriften überliefert sind (Hpt. 130, 1 und 130, 8), und die auch neidhartisch klingen; doch lassen sie sich inhaltlich nicht einfach an die Stelle der beiden in Haupts Fassung verdächtigen Strophen setzen, und zweitens zeigen beide eine metrische Abweichung im Bau des ersten Verses, die schon Haupt hervorhob, so daß wir wohl von ihnen absehen müssen.

Hpt. 28, 36. R 58, 1—5. c 70, 1—8.

Das Lied ist seltsam wegen seiner Derbheit. Schon Bielschowsky (a. a. O. S. 114) nennt es unbefriedigend und klagt, daß der Dichter es hier zu keinem Dialoge, geschweige denn zu einer dramatischen Szene gebracht habe. Noch auffälliger ist ein anderer Umstand: mit Ausnahme der zwei Altenlieder hat in den übrigen Reien die Haupt- und Liebesrolle immer eine Magd, nur hier eine junge, von ihrem Gatten nicht bebefriedigte Frau, die obendrein noch namentlich eingeführt wird. Das Lied steht in R und c und zeigt im Ausdrucke die gewohnte dichterische Gewandtheit Neidharts.

Die beiden Plusstrophen, die c im Natureingange hat, sind an sich inhaltlich einwandsfrei. Die Verkürzung der letzten Zeile der Strophe hat das Lied in dieser Handschrift allgemein außer 29, 20, und Haupt selbst war offenbar der Annahme der Echtheit nicht abgeneigt. Aber die Strophen stören, abgesehen von ihrer mangelhaften Beglaubigung nur den Zusammenhang und wirken schleppend in diesem dörperlich-volksmäßigen Liede.

Hpt. 29, 27. R 54, 1—7. C 6—8. c 59, 1—8. A 35—37.

Dies Lied steht inbezug auf die Schwierigkeiten, die es dem Verständnisse bisher geboten hat, mit den Sommerliedern 9, 13 und 25, 14 ungefähr auf einer Stufe. Zunächst schleppt es eine außerhalb des Strophenzusammenhanges stehende Einzelstrophe 30, 36 ff. nach, in der uns zum ersten Male eine jener

Bittstrophen entgegentritt, die wir später bei den Winterliedern wiederholt treffen werden. Diese Bittstrophen, die vermutlich alle an den Herzog von Österreich, Friedrich II., gerichtet waren, sind uns samt und sonders außerhalb des Liedzusammenhanges, am Schlusse der einzelnen Töne überliefert. Es ist nicht mehr festzustellen, ob dieser einfache unmittelbare Anschluß, unbekümmert um die inhaltliche Verknüpfung mit dem Vorausgegangenen, schon vom Dichter selbst bei seinem Vortrage beliebt wurde; es ist wohl möglich daß Neidhart hier, vielleicht auch einer Tradition folgend, von seiner sonst strenggeübten Strophenordnung absah, und diese persönlichsten aller Strophen um ihres Privatcharakters willen im allgemeinen nicht als organischen Bestandteil seiner Lieder ansah. Andrerseits verdient aber auch die Möglichkeit Erwägung, daß diese Strophen, von den Fahrenden sicher am häufigsten im eigenen Interesse weiter verwendet, auch am ersten aus dem Zusammenhange herausgerissen werden mußten, wenn ein solcher zwischen ihnen und dem Liede bestand. Die Frage läßt sich auf Grund der vorhandenen Belege kaum entscheiden; jedenfalls hat sich mir bei keinem der in Betracht kommenden Lieder ein Anhaltspunkt für die Eingliederung der Bittstrophe in das Lied selbst ergeben, mit einer einzigen Ausnahme, nämlich gerade des Liedes 29, 37. Hier ließe sich allerdings die Strophe 30, 36 ff. einordnen und zwar hinter 30, 3. Die Verse 30, 3 ff. sind auffällig wegen der Liebesklage des Dichters; diese kommt in den Sommerliedern nur noch einmal vor, 32, 9 und auch da ist sie mindestens zweifelhaft, wenn gleich nicht als unrichtig zu erweisen, da sich da der Einfluß der Winterlieder auch im übrigen stark geltend macht. Dazu kommt ferner, daß der Vers 30, 2 in den Handschriften sehr abweichend überliefert ist; nicht einmal der Ausdruck lange senediu sorge, der verdächtig an 30, 18 und auch an 30, 6 erinnert, steht sicher, so daß ich die Vermutung wenigstens anmerken möchte, daß hier der Dichter vielleicht ursprünglich nicht seine Liebessorge, sondern schon seine materielle Not im Auge hatte, woran sich eben die

Strophe 30, 36 passend anschlösse. Wie gesagt, es ist nur eine Vermutung und einstweilen halte ich mit Wilmanns an dem unmittelbaren Anschlusse der Strophe 30, 36 an das Lied fest.

Aber man hat sich überhaupt gegen die Zugehörigkeit dieser Strophe zum Liede ausgesprochen, unter dem Hinweis darauf, daß das Lied nach Bayern, die Einzelstrophe aber nach Österreich gehöre. Bielschowsky nahm deswegen einen doppelten Vortrag des Liedes an (a. a. O. S. 165 f.), einmal in Bayern die ersten sechs Strophen (bei Haupt), und das andere Mal in Österreich das Lied ohne die sechste, aber vermehrt um 2 neue, eben Hpt. 50, 30 und die von Haupt als unecht ausgeschiedene Strophe S. 133. Und warum wies man das Lied nach Bayern? weil bei Hpt. 30, 31 in der letzten Strophe der Name Riuwental vorkommt und weil der Dichter, wie er Hpt. 74, 25 selbst klagt, sich in Österreich nicht mehr nach dem verlorenen Gute nennen konnte und wollte. — Sehen wir aber die Reuentalstrophe Hpt. 30, 20 einmal etwas genauer an. Ein Mädchen antwortet einem andern

Du hœrest eteswennen
ze einem mâl
einen ritter nennen
von Riuwental.
5 der sîne sanc
mîn gemüete sêre twanc
nû phlege sîn der des himels immer walte
daz er mirn behalte.

Warum sollen diese Verse nicht auf Österreich passen? Ich meine, sie passen nur auf Österreich, denn in Bayern ist das eteswennen ze einem mâl (= ab und zu einmal) unverständlich, wenn man das Lied nicht sehr früh, zum mindesten vor 15, 21 ansetzen will, dessen Schlußverse 16, 30 f. lauten:

den sî alle nennent
von Riuwental
und sînen sanc erkennent
wol über al.

Einer solchen Ansetzung aber widerspricht der Charakter beider Lieder. Für die Zeit kurz nach Neidharts Übersiedlung nach Österreich hingegen stimmen die Verse ausgezeichnet; damals als der Dichter noch kein Heim hatte und singend durch das fremde Land zog, bald hier, bald da auftauchend und seine alten Künste übend, damals sprach man wohl in Österreich „ab und zu einmal" von dem seltsamen Ritter. Und wie sollte man ihn nennen, wenn nicht nach Riuwental, jenem Ort, dessen Name fast in allen seinen Liedern lebte? Ich glaube, man darf die Strophe 74, 25 nicht zu sehr pressen; das, worauf es dem Dichter ankam, war doch vor allen der Empfang eines neuen Lehens, ein Wunsch, den er durch Vorschiebung seines bisherigen Sängerbrauches zugleich begründete und bemäntelte. — Ich wüßte also nicht, was uns abhielte, die Strophe 30, 36 an das Lied anzufügen: im Gegenteil wir gewinnen durch die letzten Verse von 30, 28 f., durch die Bitte der Magd an Gott, ihr den Dichter zu erhalten, noch ein neues Argument, denn bei dem „treu erhalten" ist ein „in der Nähe behalten, wenn auch nicht Bedingung, aber wohl verständlicher Wunsch. Die Bitte der Magd ist offenbar nur ein verstärkendes Korrelat für die Bitte des Dichters um ein Heim am Lengebache. —

Aber ich bin mit dem Liede noch nicht zu Ende; die vierte und fünfte Strophe bedürfen noch einiger Worte. Das Zwiegespräch der beiden Mägde, die sich herzensenede swære besunder klagen, ist widerspruchsvoll und unklar. Man hat das schon früh empfunden, wie ein Verbesserungsversuch in den beiden minderwertigen Handschriften A C beweist; diese haben eine Umstellung der beiden Strophen Hpt. 30, 12 und 30, 20 vorgenommen, für die Puschmann (S. 28) wieder eine Lanze gebrochen hat. Schon der Eingang der Strophe

30, 12 ff. ist seltsam; warum versichert die Magd noch einmal, daß ihr leit und ungemüete bekannt seien, nachdem sie eben vorher erst (30, 9) geklagt hat, daß trûren leit und ungemach sie elend gemacht hat? — Weiter, nachdem sie ihr Herz ausgeschüttet und eingehend erzählt hat, daß die Abwesenheit des Geliebten ihr das Herzeleid bereitet habe, fragt die zweite Magd ganz unbefangen

sage bî dînen triuwen
was wirret dir?

Und obwohl sie ganz genau weiß, was der ersten fehlt spricht sie noch immer in Konditionalsätzen (lebst in seneden riuwen — sîz von liebes mannes schult). Ich glaube nicht, daß man Neidhart derartige Widersprüche zur Last legen darf. Die Strophenfolge ist durch R c zu sicher verbürgt, als daß man daran rütteln dürfte, auch würde selbst durch eine Umstellung gar nichts gebessert; demnach müßte der Fehler in der Verteilung der Rollen liegen. Und in der That fallen alle diese Widersprüche weg, wenn man die Rede der ersten Magd mit 30, 11 schließt und die beiden Strophen 30, 12 ff. und 30, 20 ff. als Rede der zweiten Magd faßt Diese Ordnung des Zwiegesprächs empfängt noch eine positive Bestätigung durch die Beleuchtung, in die dann die Verse 30, 21 f. treten:

lebst in seneden riuwen
sô volge mir
und habe gedult.

Sie erhalten nunmehr eine direkte Beziehung auf die vorhergehende Strophe.

Hpt. 31, 5. R 8, 1—8. c 38, 1—14.

Gegen die Fassung, die Haupt diesem Liede gegeben hat, läßt sich nichts einwenden. Das störende der letzten Strophe, die einen Widerspruch (Vrômuot) gegen 31, 28 zu enthalten

scheint, findet vielleicht seine Erklärung und damit auch seine Beseitigung in dem Verse 31, 30 (trôst). —

Hpt. 32, 6. R 10, 1—8. c 46, 1—8.

Mit der Strophenfolge, die Wilmanns (a. a. O. S. 79 f.) für dies Lied vorgeschlagen hat, bin ich vollkommen einverstanden. Verdächtig ist mir nur die Liebesklage, doch kann sie, wie schon bemerkt, im Zusammenhange dieses Liedes erklärt und durch den sichtlichen Einfluß der Winterlieder entschuldigt werden. Zudem ist die Fassung Haupts bei der vorliegenden Überlieferung immer noch die annehmbarste. — Die negierenden Vorschläge Puschmanns und seine Zerstückelung des Liedes verdienen keine besondere Abfertigung.

Hpt. 33, 15. R 55, 1—6.

Bezüglich der Strophenfolge giebt das Lied zu keiner Bemerkung Anlaß.

Zur Chronologie aber und damit zum Verständnis des Liedes überhaupt muß ich noch einiges bemerken. Der Eingangsvers

durch des landes êre

war von Schmolke frei neuhochdeutsch mit „dem alten lustigen Österreich zu Liebe" wiedergegeben worden (a. a. O. S. 30). Dagegen erhob Bielschowsky (S. 91) Einwände und sprach seinerseits die Ansicht aus, daß der Dichter das Lied zu Ehren einer großen Landesfestlichkeit gesungen haben müsse; die einzige aber, die der Zeit nach in Betracht komme, sei die Verleihung des Königsringes an Herzog Friedrich. Es ist ihm freilich selbst aufgefallen, daß „der Dichter das Ereignis nicht deutlicher hervorhebt, und nicht dem Fürsten einige Komplimente widmet. Aber abgesehen davon, daß es mißlich ist, an ein Gelegenheitsgedicht aus weiter Entfernung bestimmte Anforderungen zu stellen, so mochte der Dichter wissen, daß andere diese Aufgabe mit einer Virtuosität behandeln würden . . ., hinter der er mit seiner gesunkenen Kraft

und seiner Abneigung gegen die politisch-pathetische Dichtung weit zurückstehen mußte. Er beschied sich deswegen lieber mit einer schlichten, aber nachdrücklich an die Spitze gestellten Wendung auf den bedeutungsvollen Akt als eine Ehre des Landes hinzuweisen." (Bielschowsky S. 92.) Gewiß, was man vorbringen konnte, hat Bielschowsky vorgebracht, um zu begründen, warum der Dichter das Ereignis „nicht deutlicher hervorhebt". „Nicht deutlicher hervorhebt", das ist eigentlich schon zu viel gesagt, denn der Dichter erwähnt das Ereignis überhaupt nicht, es ist nur von Bielschowsky in einen Ausdruck des Dichters hinein gedeutet worden, den man bisher ganz anders verstanden hatte. Die Gründe Bielschowskys erweisen nur die Möglichkeit an sich, daß sich der Dichter wohl unter Umständen mit einer derartigen Anspielung begnügt haben könnte, aber wie steht es mit der Möglichkeit, wenn man nicht nur den Eingangsvers, sondern das ganze Lied daraufhin betrachtet? Berechtigt auch der Inhalt des Liedes, den Vers so zu deuten? Bielschowsky ist die Antwort auf diese Frage schuldig geblieben; er verweist nur ganz nebenbei auf die „vortreffliche" Charakteristik bei R. M. Meyer (S. 123). Ich will mich bei dieser Charakteristik nicht aufhalten, sondern kurz den Inhalt des Liedes darlegen.

Durch des landes êre, sagt der Dichter, müsse er der Mahnung von Freunden nachkommen, und nochmals ein Lied anstimmen, einen Reien, obwohl er das Singen schon verschworen habe. Er möchte ein Lied singen, das durch seinen Schwung die Jungen zum Mitsingen, die Traurigen zur Fröhlichkeit hinrisse, und so die allgemeine Not verringerte; doch er fühlt selbst, — er kann es nicht mehr. Um wenigstens das Trauern zu unterbrechen, will er liebiu mære erzählen; und er erzählt von dem neuen Siege des meien, aber nicht mehr in den alten Jubelrufen, sondern in einer fast trivialen Schilderung. Er bekundet selbst seine Erleichterung, als er damit zu Ende ist und sein Lied schließen darf.

Paßt dieser Inhalt zu der Deutung Bielschowskys? Passen die Worte 33, 25 f. von dem

ungelingen,
den diu werlt an vreuden hât,
diu mit trûren umbe gât,

paßt die resignierte Frage 33, 28:

wer kan die nôt geringen?

paßt die offen ausgesprochene Absicht des Dichters bei diesem Sange (33, 30):

trûren stœren
kumt uns lobebære,

passen alle diese Äußerungen zu Bielschowskys Meinung einer großen Landesfestlichkeit? Ich glaube kaum.

Schmolke war mit seiner freien Deutung zweifellos auf dem richtigen Wege; durch des landes êre heißt nichts anderes, als um die Ehre des Landes, d. h. Österreichs zu wahren, insbesondere die alte Sangesehre. Keine hohe Fest-freude, sondern leit mit jâmer herrscht im Lande, wie so oft unter der Regierung Friedrichs des Streitbaren. Da haben die Freunde den Dichter gemahnt, doch noch einmal seine alte Kunst zu erproben, und zu versuchen, ob er nicht durch sein Lied, das schon so oft Wunder gewirkt hat, die alte Freude wieder beleben könne. Der Dichter hat sich entschlossen, Folge zu leisten, trotzdem er von der Nutzlosigkeit überzeugt ist; denn auch er ist alt geworden, es muß nun ein anderer kommen und die nôt geringen. Er singt; aber am Schlusse erklärt er nochmals, er habe nur gesungen (34, 13 f.):

den ze hulden
die von schulden
wol nâch vreuden rungen
unde ouch tugende wâren wert.

Er mußte seinen Vorsatz brechen und noch einmal singen, denn 34, 17)

swâ diu jugent niht vreude gert,
da ist Êre uz phade gedrungen.

So knüpft er mit dem letzten Verse wieder an den ersten an. Ich meine über die Auffassung dieses Liedes kann kein Zweifel herrschen. Der Zeitstimmung nach, die daraus spricht, dürfen wir es nicht allzuviel später als die beiden vorhergehenden Reien (Hpt. 31,5 und 32, 6) ansetzen, die beide der Mitte der dreißiger Jahre des 13. Jahrhunderts angehören; damit erhalten wir für 33, 15 ungefähr das Jahr 1237 oder 1238. —

R. M. Meyer (S. 123) hat zuerst der Annahme ausgesprochen, 33, 15 sei „von Neidharts Liedern gewiß das allerspäteste, denn auch die letzten unter den Winterliedern zeigen noch nicht solche Mattigkeit des gealterten Dichters, wie dieser rührende Beweis seines Verfalls", und alle späteren Forscher haben ihm beigepflichtet. Diese unabweisbare Erkenntnis war der Anlaß, daß Bielschowsky die bisherige, von Schmolke nur zu frei formulierte Auffassung des Liedes bekämpfte, und statt dessen eine Beziehung auf die Verleihung des Königsringes im Jahre 1245 zu erweisen strebte. Er mußte dies thun, um an der chronologischen Bestimmung gewisser Winterlieder festhalten zu können (S. 254), für deren Entstehungszeit er die vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts beanspruchte. Mit der Festsetzung dieses letzten Liedes in das Ende der dreißiger Jahre fällt dann aber zugleich diese ganze Chronologie Bielschowskys.

B. Die Winterlieder.

Hpt. 35, 1. R 35, 1—4. d 41—43. z 28, 1—5.

Die Unechtheit der beiden Plusstrophen von z ist durch die schon von Haupt angemerkten Reime erwiesen.

Hpt. 36, 18. R 36, 1—7. C 132—138. C[b] 14.
c 115, 1—7. d 53—59.

Das Lied zeigt schon das Streben des Dichters nach Gliederung, aber er scheidet noch zu wenig zwischen Gegenwart und Vergangenheit in seiner Erzählung, wenn nicht etwa hier eine noch unaufgeklärte Verderbnis der Überlieferung vorliegt. Haupt ist in der Strophenfolge C c gefolgt, und soweit man urteilen kann, mit Recht. Die Strophenfolge von R d giebt wohl formell einen besseren Abschluß und hat dazu ein Gegenstück in dem Liede Hpt. 40, 1, aber der Inhalt wird bei der Beschaffenheit des vorliegenden Textes dadurch einfach unverständlich.

Hpt. 38, 9. R 27, 1—7. C 139—45. c 106, 1—7.

In seiner Ausgabe hat Haupt die letzte Strophe 39, 30 von dem übrigen Liede getrennt. Es hat bisher niemand daran Anstoß genommen, da allgemein die Ansicht verbreitet war, daß die Klagen des Dichters über seine Sorgen sît man in ein hûs besorgen hiez, auf die mißlungene Bewerbung

um die reiche Friderun und seine bald nachher vollzogene Heirat mit einer unbemittelten Frau zurückzuführen seien; da nun der Übelthäter Engelmar zweimal in diesem Liede ohne jede Bitterkeit erwähnt wird, so mußte die Strophe 39, 30 notwendig später als das Lied entstanden sein.

Ich schiebe die Behandlung dieser Frage einstweilen zurück, um zunächst den Zusammenhang der Strophe 39, 30 mit dem übrigen Liede, den Handschriften und dem Inhalte nach, zu betrachten.

R sowohl wie c, also die beiden besten Handschriften, geben die Strophe 39, 30 nach der Strophe 39, 10 ff., unmittelbar anschließend an Vers 38, 19. Besteht zwischen den beiden Strophen eine inhaltliche Beziehung? In den letzten Versen der Strophe 39, 10 ff. ist von einer Glatze die Rede, an die ein gewisser Ruprecht ein Ei wirft, daz ez ran ze tal. Der Zusammenhang mit den vorhergehenden Versen ist nicht recht verständlich; es sind offenbar nur Anspielungen auf eine allen Zuhörern bekannte Geschichte. Daran schließt sich die Strophe 39, 30 f. mit den Versen:

hie envor dô stuont sô schône mir mîn hâr,
umbe und umbe gie der spân.
des vergaz ich, sît man mich ein hûs besorgen hiez.

In R ist der Besitzer der Glatze nicht genannt; diese Handschrift liest 39, 16 einfach einer, so daß man an Neidhart selber denken könnte. Das würde ja zu der Strophe 39, 30 ausgezeichnet passen. Aber vermutlich ist doch an der Lesart Eppe der Handschriften C c festzuhalten und in R der Name aus dem ersten Verse der Strophe (39, 16) zu entnehmen. Auch das würde bei der lockeren Komposition der Winterlieder kein Hindernis für den Anschluß der Strophe 39, 30 sein. Jedenfalls bietet der Inhalt der Strophe an sich wenigstens nichts, was ihrer handschriftlich überlieferten Stellung widerspräche.

Die Erwähnung Riuwentals 39, 38 charakterisiert die Strophe 39, 30 weiterhin als Schlußstrophe, und diese Stellung

hat sie auch in c. In R ist noch eine Strophe angeschoben, die in c vor der Strophe 39, 10 steht, und die Haupt 39, 20 ff. als Schlußstrophe giebt. Diese bringt, in sich selbst abgeschlossen, eine vollkommen neue Geschichte, mit vollkommen neuen Personen, außer dem einen Engelmar. Das ist an sich nichts Seltsames, denn die einzelnen Strophen der Winterlieder führen ja, meist nur äußerlich verbunden, überhaupt ein ziemlich selbständiges Leben. Auffällig ist vielmehr dabei gerade die Erwähnung Engelmars; während dieser sonst bei Neidhart nur im Zusammenhange mit Friederuns Spiegel und vorher nur ganz beiläufig (zweimal, 35, 20 und 38, 28) genannt wird, tritt er hier als Rivale eines Frideliep in Liebessachen auf. Man weiß aber, mit welcher Vorliebe und Ausführlichkeit sich die Nachahmer, im Gegensatze zu Neidhart, mit Engelmars Persönlichkeit befassen. Auch eine so störende Unterbrechung durch eine nichtssagende, lediglich versfüllende Redensart wie 36, 22

wil iuch niht verdriezen, ich sag iu daz ende gar

ist Neidhart sonst fremd. Das Hauptverdachtsmoment aber gegen die Echtheit dieser Strophe scheint mir der Vorsänger Friderîch 39, 29 zu bilden. Es werden ja auch sonst noch häufig genug Sänger, teils gewerbsmäßige Spielleute, teils singende Bauern, bei Neidhart erwähnt, aber immer kritisierend, in abfälliger Weise. Denn wie sich immer deutlicher herausstellt (s. schon Wilmanns S. 68 ff.) beruhte die Feindschaft zwischen Neidhart und den Dörpern in der Hauptsache auf dieser Sangeskonkurrenz, von der die Nebenbuhlerschaft in Liebessachen erst eine Folge war. Hier aber wird das Vorsingen eines gewissen Friedrich als einfache Thatsache hingestellt, nicht nur am Schlusse einer Strophe, sondern überhaupt am Schlusse des Liedes (in R und darnach bei Haupt), so daß der Gedanke an die volksliedmäßige Gewohnheit ziemlich naheliegt, und der Verdacht nicht mehr abzuweisen ist, dieser Friedrich habe gelegentlich das Lied Neidharts wieder vorgetragen und dabei statt der Reuentalstrophe 39, 30 ff. diese

39, 20 ff. von sich aus eingesetzt. Ich meine, wir sind darnach berechtigt, diese Strophe 39, 20 als die unechte Zuthat eines Späteren zu streichen und die Strophe 39, 30 ff. in ihre Stelle einzusetzen.

Nunmehr sind noch einige Worte über den Eingangs hervorgehobenen Einwand und die Stellung des Liedes zu Neidharts Leben und Dichten überhaupt zu sagen. 39, 32 ff. beklagt sich Neidhart über den kumber, seit man ihn ein hûs besorgen hiez. Den Ausdruck ein hûs besorgen, den er dabei braucht, haben wir schon einmal getroffen, 26, 16, gelegentlich der Friderunkatastrophe, wo der Dichter ihn gegenüber den Mägden zum Vorwand nimmt, die ihn zum Singen drängen. Wenn man die bekannten Ereignisse in Neidharts Leben durchgeht, die ihm Sorge um den Haushalt bereitet haben könnten, so kommen nur die folgenden zwei in Betracht, die Heirat des Dichters und die Brandstiftung eines ungetriuwen. Das letzte Ereignis ist uns durch eine gut bezeugte Strophe 52, 12 verbürgt, aber der Gegensatz der beiden Lieder 38, 9 und 50, 37 ist zu groß, als daß hier eine Beziehung zwischen beiden möglich erschiene obwohl sich sachlich manches dafür anführen ließe. Das Lied 38, 9 gehört seinem Baue nach, (jede Strophe bildet noch eine gedankliche Einheit für sich) und seinem Inhalte nach (Neidhart im ungestörtem Verkehre mit den Bauern) zu den frühsten Winterliedern, d. h. ungefähr in die Mitte des bayrischen Aufenthalts, nach allgemeiner Annahme; 50, 37 hingegen muß sowohl nach seiner entwickelten Technik wie nach seinem verbitterten Tone in die letzten bayrischen Jahre gestellt werden. Können wir also die Brandstiftung eines ungetriuwen nicht heranziehen, so bleibt, wenn man nicht überhaupt von einer Erklärung dieser Stelle absehen will, nur die Heirat Neidharts, an welche man denn auch bisher immer gedacht hat. Wir haben zwar für sie kein ausdrückliches Zeugnis, aber es giebt eine Anzahl Stellen die sich nur unter der Voraussetzung erklären lassen, daß Neidhart verheiratet gewesen sei, 12, 25 f., 15, 1 f. und 103, 3 f. Wichtig

ist insbesondere die Stelle 12, 25 f., denn sie zeigt uns, daß Neidhart noch vor dem Kreuzzug, 12, 19, also ziemlich früh geheiratet haben muß, was wohl zu unserem Liede stimmt. Aber mit der einfachen Annahme von Neidharts Heirat, ist die Strophe 39, 30 f. noch nicht zur Genüge erklärt. Neidhart beklagt sich nämlich 39, 34 f. weiter über den Urheber des kumbers (der ihn tumben ie von êrste in diesen kumber stiez) und giebt in humoristisch-komischer Weise seinem Ärger über ihn Ausdruck. Angesichts dieser Andeutungen tauchten alsbald die Fragen auf, wer ist dieser Urheber? und was hat er mit Neidharts Heirat zu schaffen? und da man gewöhnt war, alles Unglück in Neidharts Leben auf den bösen Engelmar und seine Frevelthat zurückzuführen, so nahm man Engelmar auch hier als Urheber an und machte die Heirat zu einer Folge der Friderungeschichte. Man geriet dabei in einen doppelten Widerspruch; man mußte erstens ein gut überliefertes Lied zerreißen und eine Strophe, die sich schon durch ihren humoristisch-komischen Ton als dazu gehörig zu erkennen gab, losreißen, und man mußte zweitens die Friderungeschichte und den Spiegelraub Engelmars ebenfalls vor den Kreuzzug rücken, (wie dies thatsächlich Bielschowsky S. 183 gethan hat), trotzdem alle Spuren, die wir in Neidharts Liedern davon finden, auf die letzte bayrische Zeit hinweisen. Welche blühende Legende sich allmählich aus der Kombinierung der beiden Ereignisse, der Heirat Neidharts und Engelmars Spiegelraub, entwickelt hat, von der reichen Bauerstochter Friderun, durch deren Heimführung Neidhart auf die Dauer seine beschränkten Verhältnisse aufzubessern gedachte, von dem Fehlschlagen dieser Hoffnungen durch Engelmars Dazwischentreten und von der Ehe, die Neidhart bald darauf mit einer zwar unbemittelten, aber tüchtigen, energischen Person einging, einem gewissen Drucke seiner Eltern nachgebend, die sich auf ihr Altenteil zurückziehen wollten, all das mag man bei Bielschowsky S. 64 ff. nachlesen. Dem gegenüber will ich nur kurz betonen, daß wir von Frideruns Reichtum nirgends ein Wort hören,

ebensowenig davon, daß der Dichter gegenüber Friderun Heirats-gedanken hatte. Wir wissen nicht einmal etwas Sicheres über den Sinn von Engelmars That, wir vermuten nur, daß ein alter Maibrauch dahinter steckt, und nur das eine wissen wir bestimmt, daß seit dieser That die vorherrschende Stellung Neidharts in dem dörperlichen Kreise erschüttert war. Zwar sind wir über Neidharts Leben verhältnismäßig gut unter-richtet: aber wenn wir uns nicht in romanhafte Vermutungen verlieren wollen, so müssen wir gestehen: von einem Urheber von Neidharts Heirat wissen wir überhaupt nichts; von einem Urheber seiner Haussorgen hören wir wohl, aber wir wissen wieder nicht, wer es ist. Möglich, wenn auch mir nicht wahr-scheinlich, daß nicht nur die Heirat, sondern auch die Friderun-geschichte die Ursache der Haussorgen gebildet hat. Jedenfalls aber hat die Friderungeschichte selbst mit Neidharts Heirat unseres Wissens nichts zu thun; beide Ereignisse stehen nicht in kausalem Zusammenhange. Die Wahrscheinlichkeit weist uns vielmehr darauf hin, daß die Heirat ungefähr ein Jahr-zehnt vor der Friderungeschichte liegt, und wenn ich nicht fürchtete, zu einem neuen Romane Anlaß zu geben, so würde ich die mir eben beigefallene Vermutung eingehender unter-suchen, ob nicht gerade die Verheiratung Neidharts mit einer Bauerstochter erst der Grundstein für des Dichters angesehene Stellung in dem Dörperkreise war.

Hpt. 40, 1. R 33, 1—6. K 1—6. O 22—26. c 104, 1—7. d 110—16.

Bezüglich der zweiten und dritten Strophe dieses Liedes streiten die einzelnen Handschriften sehr gegen einander. Haupt ist R gefolgt und erhält dadurch eine einwandfreie Anknüpfung an die drei letzten Strophen, aber das Tanzbild der zweiten und dritten bleibt mir bei seiner Fassung unverständlich.

Das Lied ist eines der besten und zugleich seltsamsten Winterlieder Neidharts. Es erzählt von einem Wintertanze, und zwar setzt es mit einer frischen, lebhaften Handlung ein und

läuft in eine breite, aber anschauliche Schilderung aus. Der Vortrag des Liedes scheint nach 40, 32 vor einem nichtdörperlichen Zuhörerkreise stattgefunden haben; darauf weist vor allem auch die eingehende Erzählung von dem dörperlichen Wintertanze selbst (40, 13 ff.). Sie ist die eingehendste, die wir überhaupt meines Wissens von einem solchen haben. Damit ist zugleich die Schwierigkeit angedeutet, die uns diese Erzählung bereitet: wir haben zur Aufhellung von Unklarheiten nichts, wohin wir uns weiter wenden könnten; wenigstens habe ich weder an andern Stellen noch bei Böhme[1]) etwas darüber finden können. Wir sind also lediglich auf den Inhalt des Textes selbst angewiesen. Dieser Inhalt nun scheint mir zu fordern, daß man die Strophe 40, 25 ff. vor 40 13 einstellt, im Anschluß an O und ferner an K c d, die nur die Stollen vertauscht haben.

Um den unmittelbaren Eindruck der Handlung zu verstärken, sieht der Dichter bei diesem Liede sogar von dem sonst überall üblichen Natureingange ab, und beginnt unmittelbar mit der in direkter Rede wiedergegebenen Aufforderung eines Mädchens, zu singen. Er nimmt diese Aufforderung an und ruft 40, 25 ff. die Männer zum Tanze in die Stube, wo der dorfwîbe ein michel trünne ist (das ist wieder direkte Rede am Stropheneingang). Dann erzählt er von dem Tanze, der darauf folgt: zunächst geigten zweie, doch erst als sie schwiegen und reihum vorgesungen ward, brach die rechte Freude der Dörper los. Selbst die Alten tanzten; ein Adelhalm gar nur zwischen zwei jungen. Schließlich tritt Neidhart dazwischen und ruft in das lärmende Gewühl der Tanzenden 40, 3

Rûmet ûz die schämel und die stüele!
heiz die schragen
vürder tragen!
hiute sul wir tanzens werden müeder!
werfet ûf die stuben, so ist ez küele!
daz der wint
an diu kint

[1]) Geschichte des Tanzes. Leipzig 1886.

sanfte wæje durch diu übermüeder.
sô die **voretanzer** danne swîgen,
sô sult ir alle sîn gebeten
daz wir treten
aber ein hovetänzel **nâch** der **gîgen**.

Ich meine diese ganz in direkter Rede gehaltene Strophe spricht am besten selbst; nur dafür, daß man auch einen Tanz alumbe den schragen tanzen kann, will ich noch auf 38, 27 verweisen. Wie aber steht es bei dieser Strophenfolge mit dem Zusammenhange zwischen den drei ersten und den drei letzten Strophen? Ein solcher ist nicht vorhanden, aber K c d überliefern noch eine Strophe (Hpt. S. 144) die diesen Zusammenhang vermittelt und gegen die doch vielleicht kein entscheidendes Bedenken vorliegt. Haupt verwarf sie, einmal weil sie in R nicht belegt ist, und zweitens, weil sie bei der Strophenfolge von R überflüssig war. Ihre Namenhäufung bietet nichts anstößiges, Neidhart füllt auch sonst seine Strophen mit Namen (42, 4, 62, 1 u. s. w.); im Gegenteil wäre die Nennung des einzigen Adelhalm auffällig. Für die zweifelhafte Lesart 144, 9 scheint mir Jacob Grimm[1]) mit seiner Vermutung hôchklingære doch das richtige getroffen zu haben, wenigstens dem Sinne nach; das Wort bezeichnete offenbar einen, der sich im Singen der Tanzlieder irgendwie hervorthat, entweder durch die Stärke oder die Höhe seiner Töne. Darauf weisen aber auch die Verse 40, 40 und vor allem 41, 22; der Rivale Neidharts war also offenbar auch ein Sangeskonkurrent, und nun erst wird uns die prononziert im ersten Verse angebrachte Aufforderung an den Dichter, zu singen, recht verständlich. Adelhalm aber dürfte, wie in R und bei Haupt, kaum als dieser Konkurrent anzusehen sein, da das außergewöhnliche 40, 36 wohl nicht in der Zweizahl[2]), sondern in der Jugend der beiden Tänzerinnen liegt.

---

[1]) Deutsche Grammatik 2,37.

[2]) S. Meier Helmbrecht (hg. v. Keinz) V. 97 ff. und Parzival 939, 21 f.

Hpt. 41, 33. R 34, 1—6. c 119, 1—6.

Haupt giebt dies Lied in seiner Ausgabe in der zerrissenen Strophenfolge der Handschrift R, die sich schon durch ihren Nachtrag (der sechsten Strophe am Rande) hier unzuverlässig zeigt, und Bielschowsky, stimmt ihm bei in der Annahme (S. 237), der Dichter habe 42, 34 eine Verbindung noch nicht als künstlerisches Bedürfnis empfunden. Puschmann schaltet wieder zwei Strophen aus (S. 31) und zwar die eine, 42, 4, aus völlig unzulänglichen Gründen. Für die Strophenfolge von c, die uns dieses Lied in einem für Winterlieder fast tadellosem inhaltlichen Zusammenhange überliefert, ist man noch nicht ernstlich eingetreten; man nahm offenbar Anstoß an gewissen scheinbaren Stimmungsgegensätzen. Trotz der Überlieferung von R dürfte jedenfalls feststehen, daß einmal die Strophen 42, 34 und 42, 14, ferner 42, 24 und 43, 5 zusammengehören. Die beiden Paare bilden inhaltlich je eine Einheit. Das erste Paar, das c nach der Einleitungsstrophe giebt, ist zweifellos derbsatirisch. Zuerst zarte, minnesängerisch-weiche Töne: diu wol getâne, diu minneclîche, diu mir mîn gemüete dicke ringet, und dann das dörperliche Lob:

si ist unwandelbære.
wîten garten tuot sî rüeben lære,

an das sich die derbe Schilderung des wirklichen Liebesverhältnisses anschließt. Dazu scheint das zweite Strophenpaar nicht gut zu passen. Man möchte da immer glauben, das echte Gefühl des Dichters vor sich zu haben, wohl mit etwas Humor, mit einem leichten Spotte über sich selbst und seinen Rivalen Engelbrecht, aber doch voll wirklicher Empfindung für die Frau. c stellt diese beiden Strophen an den Schluß, und formell ist das der richtige Platz. Auch inhaltlich wäre für ein Winterlied nichts einzuwenden; die Strophe 42, 3 gäbe eine bei Neidhart gewöhnliche Vermittlung. Es bleibt nur der Stimmungsgegensatz, und — wer kann es wissen? — vielleicht ist doch die Strophe 43, 5 satirischer, als wir bei

unserer mangelhaften Kenntnis von Neidharts Verhältnissen ermitteln können. Darnach scheint mir die Strophenfolge von c immerhin wohl annehmbar.

Hpt. 43, 15. R 42, 1—7. c 79, 1—7.

Bielschowsky (S. 245) sieht in der Einzelstrophe 44, 26 eine Parallelstrophe für 45, 6 und nimmt sie für eine ältere Fassung des Liedes in Anspruch. Ich muß die Möglichkeit zugeben, obwohl mir dieser Ausweg für Neidhart selbst nicht wahrscheinlich ist. Die Strophe kann ebensogut in ihrer Stellung nur verschoben sein und zwischen 44, 15 u. 16 gehören. Der Einwand, daß dadurch die vom Dichter aufgestellte Dreizahl der Nebenbuhler überschritten werde, wäre sofort beseitigt durch die Ersetzung des Namens Merhenbreht 44, 27 mit der knecht. Das ist nicht nur metrisch besser, sondern findet auch in der Gegenstrophe 149, 3 (hûsgenôz) und in 44, 28 (mîns meisters) eine Stütze. Die Unterschiebung eines falschen Namens aber wäre bei einer isolierten Strophe nicht verwunderlich.

Hpt. 44, 36. R 30, 1—7. C 247—54. c 128, 1—7.

Zunächst möchte ich ein paar Worte zu der Strophe 45, 28 bemerken, deren Stropheneingang unsicher und umstritten ist. Während Haupt, R folgend, las:

muoter, zürnet niht.
machet mir daz beiten niht ze lanc.
beite er unze morgen, seht, sô mües ich im versagen

wollte Paul (a. a. O. S. 558) unter Zugrundelegung von C c folgendermaßen lesen:

muoter, zürnet niht.
jâ mach ich im daz beiten gar ze lanc.
bæte er unze morgen, seht, . . .

Aber Pauls Lesart scheint mir hier ebensowenig einen klaren Sinn zu geben wie die Haupts. In den Versen vorher

(Hpt. 45, 26 f.) hat die Mutter des Dichters Aufforderung an die Tochter zum Tanze mit der Begründung abgewiesen

aller man
gât sî vrî die wîle ich lebendic bin,

d. h. die Mutter eröffnet dem Dichter eine Wartefrist bis zu ihrem Tode. Darnach ergiebt sich der richtige Sinn der fraglichen Verse offenbar durch eine Kombination der beiden handschriftlichen Lesarten, etwa folgender Art:

muoter, zürnet niht.
ir machet im daz beiten gar ze lanc.
beite er unze morgen, seht . . .

Die Tochter sucht die Mutter zu beruhigen: Eure Aufregung, meint sie, ist gar nicht nötig. Was heißt ihr ihn so lange warten, bis ihr tot seid? Nein, sollte er bis morgen warten, ich würde es ihm abschlagen." Der Ausdruck ist zweideutig, wie überhaupt die ganze Rede der Tochter.

Der folgende Teil des Liedes bereitet dann Schwierigkeiten bezüglich der Strophenfolge. Die Strophe 46, 18, die R wie c einstimmig am Schlusse überliefern, hat Haupt vom Liede abgetrennt und damit als Einzelstrophe charakterisiert. Bielschowsky (a. a. O. S. 232 Anm. 2 und S. 243) ist Haupt gefolgt und sieht die Strophe als Parallelstrophe zu 46, 8 ff. an. Aber der Ausdruck mîn schimphen 46, 18 paßt nicht auf den Inhalt der dann vorhergehenden Strophe 45, 38 ff., in der der Dichter in sarkastischer Weise seinem Ärger über die Abweisung Luft macht. Richtiger scheint mir Bielschowsky an der zweiten zitierten Stelle die Möglichkeit einer Lücke zwischen beiden Strophen offen gehalten zu haben, nur daß diese Lücke in den Handschriften gar nicht besteht, sondern, in R wenigstens, durch die Strophe 46, 8 ausgefüllt ist. Ich wüßte wirklich nichts, was der überlieferten Zusammengehörigkeit der 3 letzten Strophen, insbesondere dem unmittelbaren Anschlusse der letzten Strophe (46, 18) im Wege stünde; den Scherz, auf den der Dichter 46, 18 anspielt, kann man, ohne dem Inhalte Gewalt anzuthun, in den Versen 46, 14 f. finden. Das einzige Hindernis, aber nicht gegen

den Anschluß, sondern überhaupt gegen die Zugehörigkeit der Strophe zum Liede, könnte der Name Matze 46, 23 bilden. Die Erzählung Hpt. 45, 18 — 46, 17 behandelt, wie aus verschiedenen Andeutungen (45, 18; 46, 12; 46, 17) hervorgeht, eine Reiseepisode aus dem Leben Neidharts; wo kommt da auf der Reise des Dichters Frau her, für die man Matze nach 103, 21 hält? Ich muß die Frage offen lassen. Einmal könnte man ja annehmen, daß der Dichter die Strophe später hinzugedichtet habe, als ihm die Situation nicht mehr so gegenwärtig war, aber ich glaube überhaupt nicht, daß wir es hier (ir matze) mit einem lebendigen Eigennamen zu thun haben.

Hpt. 46, 28. R 22, 1—5. c 82, 1—5.

Auch bei diesem Liede steht die letzte Strophe 47, 30 in Widerspruch mit dem vorhergehenden, nämlich mit den Versen 46, 38 ff. Aber die Anrufung der Freunde und ihres Rates ist bei Neidhart so typisch, daß man hier noch am ersten ein Versehen des Dichters annehmen kann.

Hpt. 48, 1. R 17, 1—6 und 43, 1—2. c 96, 1—7.

Hpt. 49, 10. R 16, 1—6. C^b 18—23. c 98, 1—7.

Bei beiden Liedern habe ich zu Haupts Fassung nichts zu bemerken.

Hpt. 50, 37. R 28, 1—7. c 86, 1—3. d 96—103.

Die Einzelstrophe, die dieses Lied mit sich führt, ist die schon erwähnte Brandstrophe 42, 12, in der der Dichter um Unterstützung nach dem Brande seiner Wintervorräte bittet; ihr Charakter als Bittstrophe entschuldigt ihre Stellung außerhalb des Liedzusammenhanges. Gegen ihre Echtheit spricht im allgemeinen nichts, wohl aber manches gegen ihre Fassung in R, die Haupt beibehalten hat. Diese weist stark bänkelsängerische Bestandteile auf, die gar nicht neidhartisch anmuten, so vor allem mîniu kindel 52, 13; d hat dafür den winder, was viel wahrscheinlicher klingt. Die kindel ge-

hören den Sangestraditionen der Fahrenden an; ihre Not war ein beliebtes Rührmittel (wir finden sie schon bei Spervogel in den viel behandelten Strophen M. F. 25, 13 ff., auch bei Neidhart noch einmal in der Bittstrophe 73, 16). Ebenso ist trehtin 52, 14 bei Neidhart außergewöhnlich.

Hpt. 52, 21. R 45, 1—4.

Hier ist nichts zu bemerken.

Hpt. 53, 35. R 3, 1—7. A 6—8. c 81, 1—7.

Hpt. 55, 19. R 7, 1—6. B 1—11. c 117, 1—20.

Auch bei diesen beiden Liedern wird man mit Haupt in der Strophenfolge sich an R halten müssen.

Hpt. 57, 24. A 4—5. C 240—44. c 109, 1—5.

Die Umstellung der Minnestrophen hinter die Dörperstrophen ist merkwürdig, doch ist mir sonst nichts aufgefallen, was gegen die Echtheit des Liedes geltend gemacht werden könnte.

Hpt. 58, 25. R 26, 1—5. A 14—17. c 108, 1—5.

In der Handschrift c steht die Strophe 59, 26 an dritter Stelle und in der That erinnert der Vers 59, 26

hie mit disen dingen sî diu rede alsô gescheiden

an die Redewendungen, die der Dichter bei dem Übergange von den Minnestrophen zur Dörpergeschichte liebt. Haupt selbst sagt S. 174: „vielleicht mit Recht hält Liliencron[1]) S. 114 diese Strophe für den Anfang einer anderen ebenfalls an die zweite Strophe (59, 5) geknüpften Erzählung.“ Mir erscheint die Fassung, die Haupt in seiner Ausgabe dem Liede, R folgend, gegeben hat, befriedigend; denn ob man nun die Strophe 59, 26 zwischen 59, 5 u. 6 einordnet oder als Bruchstück eines verlorenen Textes ganz abtrennt, immer bleibt dann die Strophe 59, 16 ein unbefriedigender Schluß. Man müßte gerade annehmen, daß nach 59, 35 weitere Strophen verloren gegangen und dafür erst von einem Späteren die lang-

[1]) Z. f. d. A. VI.

weilige Geschichte von dem gouche angeschoben worden sei, der das Mädchen bereden will, sich in seinem Schwertknaufe zu spiegeln. Aber dafür liegt einstweilen kein Anhalt vor.

Hpt. 59, 36. R 29, 1—6. c 84, 1—7.

Bei diesem Liede möchte ich doch die Strophenfolge von c befürworten und die Strophe 60, 8 an vierte Stelle, nach 60, 37 setzen. Die Verse 60, 18 f.

> **niemen vrâge mich war umbe ich grâwe.**
> **jâ wânte ich daz ich geruowet solde sîn**

knüpfen offenbar an 60, 6 f. an:

> **mîne vriunde, wünschet mir durch got**
> **daz sî mir ein liebez ende gebe.**

Die Plusstrophe von c (Hpt. S. 175) erweist sich dem Zusammenhange nach als spätere Erweiterung.

Hpt. 61, 18. R 32, 1—5. C 94—99. c 97, 1—6. z 24, 1—5.

Wie die Stellung der Reuentalstrophe in C und besonders in c beweist, ist das Lied in diesen beiden Handschriften stark verdorben. Haupt hat sich mit Recht an R gehalten.

Hpt. 62, 34. R 39, 1—6. c 105, 1—7.

Zur Strophenfolge dieses Liedes habe ich nichts zu bemerken; ich muß es bei Haupts Fassung bewenden lassen.

Hpt. 64, 21. R 47, 1—5. A 9—10. Cᵇ 10—13. c 111, 1—7. d 90—95.

Hier scheint mir die Strophenordnung von R, der Haupt gefolgt ist, ebenso wenig richtig, wie die von c d. Die letzte Strophe von R, die c d als dritte geben, gehört an vierte Stelle, also zwischen 65, 14 u. 15. Die Anrufung der Freunde am Schlusse des Liedes ist bei Neidhart außergewöhnlich und kommt zu spät; aber auch an dritter Stelle ist sie zwecklos, wenn die nächste Strophe beginnt, 65, 4

> **wesse ich, wem ich solde klagen!**

Zwischen 65, 14 u. 15 aber paßt sie sehr gut. Daß das Lied mit der Strophe 65, 15 zu Ende ist, beweist auch der kräftige Ausruf am Schlusse, 65, 25:

die unwæge rihte uns beiden herre knütelholz!

Hpt. 65, 37. A 47. C 4. c 65, 1—8.

Zu diesem Liede habe ich nichts zu bemerken.

Hpt. 67, 7. R 5, 1—8. B 23—28. O 6—12.
c 10, 1 u. 9, 1—8.

Die erste Strophe giebt c zu einem andern Liede; sie nimmt dem Liede den Natureingang, der dadurch erst in die zweite Strophe 67, 19 ff. gerückt wird. Aus der Art, wie dort die übliche Erwähnung des Winters geschieht, schließt Haupt S. 187, daß ein derartiger abweichender Anfang vom Dichter beabsichtigt war. Statt der Unterschiede der Jahreszeiten wird nämlich ihre gleich lange Dauer für den unglücklich Liebenden betont. Es ist möglich, daß Haupt Recht hat, aber es bleibt auffällig, daß der Schluß der beiden Strophen analog ist. In der ersten Strophe heißt es

sît ich mich an sî verliez . . .
sît was ich ir undertan
alles des sî mir gebôt.
nû wil sî mich ungelônet lan,

und in der zweiten (mit Umstellung eines Verses):

sît daz ich den muot an sî gewent
. . . hân ich mich gesent
nâch der lieben lange her.
nu ist ir vrâge wes ich tumber ger.

Bielschowsky schlägt die Umstellung der beiden Strophen vor, um dem Natureingange zu seinem Rechte zu verhelfen. Aber die Ähnlichkeit der beiden Strophen macht es mir, verbunden mit dem Fehlen der ersten Strophe in c, wahrscheinlicher, daß wir in der ersten vielmehr eine unechte Parallelstrophe zur zweiten vor uns haben.

Eine gleiche Ähnlichkeit findet sich noch bei einem andern Strophenpaare desselben Liedes, bei den beiden Minnestrophen 69, 1 ff. Aber hier nimmt die ganze zweite Strophe den Schlußgedanken der ersten auf und giebt ihm nur eine konkretere Form, was man eher gelten lassen kann. — Schwierig ist es mit der Stellung dieser beiden Strophen. Ihr eigentlicher Platz wäre hinter 67, 30, und da stehen sie auch in c. Aber der Verdacht liegt zu nahe, daß die unangenehm wirkende Wiederkehr derselben Worte 67, 30 und 69, 1 diese Umstellung erst bei einem gedankenlosen Nachsänger herbei geführt habe. Aus diesem Grunde halte ich hier gegen Bielschowsky mit Haupt an der Strophenfolge von R fest.

Hpt. 69, 25. R 24, 1—9. B 12—22. O 27—34.
c 123, 1—12. d 29—40.

Im Tone dieses Liedes sind die meisten zusammenhanglosen Strophen überliefert. Haupt hat sie alle aufgenommen und in 4 verschiedene Strophenkomplexe zerlegt. Fangen wir zunächst mit dem Schlusse an. Da ist die am schlechtesten beglaubigte 73, 11, eine Bittstrophe an Friedrich II. um Verringerung der Steuern. Sie steht nur in c und d, aber sie paßt ihrem Inhalte nach so gut auf unseren Dichter, daß wir sie ihm, da auch formelle Bedenken nicht vorliegen, ruhig zusprechen können. Als Bittstrophe ist ihre Stellung außerhalb des Liedzusammenhanges nicht anstößig. — Weiter zwei Strophen (72, 24 ff.), die in R nicht bezeugt sind, aber in B O c d stehen. Sie bilden ein Ganzes für sich; die zweite antwortet auf die erste. 72, 24 f. beklagt sich einer (der höfischen Ausdrucksweise nach ein Ritter) darüber, daß er einer Frau lange gar unmâzen holt gewesen sei, aber immer noch keine Hoffnung auf Gegenliebe habe. Denn wenn er zu ihr komme, so verstumme er, der Verstand verlasse ihn, und ungesprochen mit gedanken gât diu wîle hin. Darauf folgt 72, 37 die Antwort, halb höhnisch, halb gutmütig belehrend: mit Gedanken wird keine Frau erworben, denn

swes er im gedenket, daz ist ir vil gar
ein wint;
des enkan sî wizzen niht: . . .
dâ gehœret underwîlen guot geriune zuo.

Das ist ganz deutlich eine Verspottung der minnesängerischen Klagelieder. Die erste parodistische Strophe erinnert selbst in einzelnen Ausdrücken an Reinmar und Morungen, man vergl. M. F. 164, 21 und 125, 24. Der Geist, der aus diesen Strophen spricht, ist nicht nur Neidhartisch; er war allen natürlich Denkenden jener Zeit eigen, wie ja selbst Walther seinen Lehrer Reinmar ähnlich parodiert hat. Die äußere Form der Verspottung in unseren Strophen ist aber geradezu unneidhartisch. Wohl mag auch manche seiner Minnestrophen als Persiflage zu fassen sein, doch finden wir nirgends in dieser Weise eine direkte Einführung des Gegners selbst. Dies steht im Widerspruch mit der ganzen Art von Neidharts Liedern, und darum sind ihm diese zwei Strophen wohl abzuerkennen.

Die vier Strophen 71, 11 ff. bereiten größere Schwierigkeiten, da sie inhaltlich sehr verworren sind. Sie stehen in sämtlichen Handschriften: trotzdem halte ich zum mindesten die letzte (72, 11) für unecht. Diese weist in der Mitte einen Einschnitt auf (nach 72, 17), den ich nicht überbrücken kann. Die erste Hälfte preist in überschwänglichen Worten die Minne zwischen einem reinen wîp und einem wol geviereten man, darauf folgt in der zweiten Hälfte in ganz einfachem Stile eine Schilderung der Minneleiden. Es klingt wieder wie Rede und Gegenrede. Wenn man will, kann man freilich diesen Gegensatz auch weiterhin in den drei übrigen Strophen dieses Komplexes finden, aber man muß nicht; man kann sie auch einheitlich fassen als ein Lob, nicht der reinen wîp, sondern der Minne mit den reinen Frauen, und kann in diesem Sinne diese drei Strophen als Eigentum des Dichters reklamieren. Einige Unklarheiten freilich fallen auf, so in dem Gleichnis von der Wage, worin die Minne der Frauen

und der Männer gegen einander abgewogen wird. Ferner klingt der Vers 71, 22

niemen mich dar umbe mêre vrâge!

hier merkwürdig. Er erinnert stark an den ähnlichen 33, 2

niemen sol mich fürbaz vrâgen.

Beide stehen in dem gleichen inhaltlichen Zusammenhange, aber 33, 2 geht die Erwähnung des Lasters voraus, hier ist der Zusammenhang noch so undeutlich, daß man gar nicht weiß, wonach man denn eigentlich fragen soll. Wenn wir die Strophen 71, 11 als echt anerkennen, so müssen wir darnach jedenfalls für das ganze Lied eine ziemlich späte Entstehungszeit annehmen, noch nach dem Sommerliede 32, 6, sicherlich viel später, als Haupt das Lied ansetzt (das erste österreichische Lied), wozu auch der Inhalt der Bittstrophe 73, 11 stimmte. In der zweiten Strophe dieses Komplexes ist am Schlusse vielleicht eine schwache Polemik gegen Walther von der Vogelweide enthalten (Ausg. von Wilmanns[2] S. 227, 25 f.). Walther sagt: daß die Frauen nicht die guten von den bösen Männern scheiden können, das ist es, was uns den gemeinen Schaden thut. Neidhart hingegen meint 71, 34: „ir sult wizzen, swaz iu iemen sage, die Männer tragen die Schuld; die Männer sollen sich nur die reinen Frauen aussuchen! Doch ist das ganze sehr unbestimmt — An das übrige Lied schließen sich diese drei Strophen ganz gut an, wenn man auch hier die letzte Strophe 70, 38 ff. beseitigt. Diese Strophe halte ich für sicher unecht. Sie bringt die Spiegelgeschichte in einer breiten Ausführlichkeit, wie sonst nirgends in Neidharts echten Liedern; sie erzählt von der trauernden Friderun, von der Spiegelschnur, die das Mädchen selbst aus Seide ohne Goldzuthat geflochten habe, und ergeht sich in schwächlichen Klagen gegen Engelmar. Jeder einzelne dieser Züge ist verdächtig, und hier stehen sie allesammt in einer Strophe. Ich halte diese Strophe nur für die weitere Ausführung des Ausrufes 70, 37 durch einen Nachdichter.

Hpt. 73, 24. R 2, 1—9. C^b 26—27. A 51—57.
c 80, 1—15. d 126—35. s 1—11.

Man hat bisher bei diesem Liede mehrere Fassungen angenommen, eine auf der Wanderung nach Österreich und eine in Österreich selbst gedichtete; Bielschowsky spricht sich sogar noch für eine dritte bayrische Fassung aus (S. 208 und 243).

Die ersten sechs Strophen, die uns in 5 Handschriften R A c d s in der gleichen Strophenfolge überliefert sind, sind einheitlich; R allein zeigt einmal Ungenauigkeiten in der Verstellung der Stollen (Hpt. 74, 4). Der Inhalt der sechs Strophen ist klar, nur ist der Name des einen Helden der Dörpergeschichte unsicher. Es handelt sich um Willeher oder Hildeger; Haupt hat sich für den ersteren entschieden, ich möchte Hildeger vorziehen. In den vorliegenden Strophen kommt die betreffende Person zweimal, 72, 4 und 18, namentlich vor; R hat beidemal Hildeger und c einmal. d hat allerdings Willeher, doch ist in dieser Handschrift auch bei dem Namen des Gegners Hildebolt durchgängig das H in ein W geändert (Willepolt), so daß die Namen auch hier allitterieren und damit in gewissem Sinne die Lesart von R nur bestätigen. Aber in einem spätern Liede Hpt. 89, 3 beschäftigt sich noch einmal eine Strophe mit der hier behandelten Dörpergeschichte und dort (91, 6) lesen alle Handschriften Willeher oder Willeger; darauf stützte sich Haupt. Es fragt sich nun, welches Lied wir für zuverlässiger halten sollen, das ältere, das dem Ereignisse selbst noch unmittelbar nahe steht, oder das jüngere, wo die Erinnerung schon verblaßt ist, und der Dichter sich vielleicht des Namens nicht mehr genau erinnerte. Ich meine doch, das erstere. Die Frage ist ja an sich nebensächlich, ich möchte nur einer Deutung Bielschowskys entgegentreten, der die Namenverwechselung als Stütze für seine Theorie von mehreren Fassungen dieses Liedes verwendet. Er meint S. 244, der Name Hildeger sei nicht zufällig in die Handschriften gekommen, sondern rühre aus der bayrischen Fassung des Liedes her.

Willeher wäre dann der österreichische Held, während ein Fridepracht, auf den ich unten noch genauer zu reden komme, der Held auf dem Wege gewesen sei „wahrscheinlich an der österreichischen Grenze". Ich sehe die Gründe für einen derartigen Namenwechsel nicht ein. War es wirklich eine bayrische Dörpergeschichte, die der Dichter vortrug, dann konnte es doch den österreichischen Zuhörern ganz gleich sein, welchen Namen die Helden trugen. Oder dachte sich Bielschowsky die Sache etwa so, daß der Vorfall sich in Österreich in ähnlicher Form wiederholt habe? Ich wüßte nicht, wie er sich sonst die Strophe 90, 34 erklären wollte.

Wie ist man überhaupt dazu gekommen, bei diesem Liede mehrere Fassungen anzunehmen? Zunächst durch die Widersprüche in den persönlichen Strophen. Außer den oben erwähnten sechs Strophen haben wir nämlich noch drei persönliche Strophen des gleichen Tones; zwei davon berichten von dem Zerwürfnisse des Dichters in der Heimat, dem Verluste seines Lehens, und zeigen uns ihn auf der Fahrt nach Österreich, die dritte dankt für seine Behausung in Österreich. Das Verhältnis der drei Strophen unter einander ist ein sehr einfaches. Die ersten beiden sind Bittstrophen: wenn man sie umstellt, ergeben sie einen verständlichen Zusammenhang. Daß auch die Strophe 74, 25 ff. in der That nichts als eine Bittstrophe ist, habe ich schon anläßlich des Sommerliedes 29, 27 darzuthun versucht. Die Eingangsfrage

wâ von sol man hine vüre mîn geplätze erkennen?

kann im vorliegenden Zusammenhange nichts anderes besagen als: wer schenkt mir nun ein Lehen? Nur hüllt Neidhart eben als ein Dichter seine Bitte in ein feineres, weniger aufdringliches Gewand, indem er seine Sangesthätigkeit vorschiebt. — Man kann hier die beiden Bittstrophen ruhig an die vorhergehenden epischen anschließen. Der Gedankensprung von 74, 24 zu 74, 31 ist nicht größer als an andern Orten der Winterlieder. Die Erwähnung Riuwentals in der Strophe 74, 25 ff. aber zeigt, daß diese Bittstrophen schon vom

Dichter als integrierender Bestandteil des Liedes gedacht waren.

Das Lied in dieser Gestalt muß auf der Wanderung vorgetragen sein; das beweisen Stellen wie 74, 20:

ich schiet von danne sâ zehant

und vor allem 75, 2:

ich . . . var dâ hin gein Osterrîche . . .

Die letzte Stelle freilich hat auch das Mißverständnis hervorgerufen, als sei das Lied noch in Bayern auf der Fahrt nach Österreich gedichtet worden. Daß dem nicht so ist, zeigt gleich der vorhergehende Vers (75, 1):

des hân ich ze Beiern lâzen allez daz ich ie gewan.

Wollte man genau nach beiden Versen verfahren, so müßte man annehmen, daß das Lied auf der Grenze von Bayern und Österreich gedichtet sei. Darauf wird natürlich niemand ernstlich verfallen. Offenbar ist das Lied auf der Wanderung durch Österreich selbst gedichtet worden, als der Dichter eben aus Bayern kam und an den Hof des Herzogs zog, um ihn um Unterstützung zu bitten; nur so sind die beiden Bittstrophen verständlich, die der Dichter einstweilen als dichterische Grüße voraussandte, um den Herzog auf sein Anliegen vorzubereiten. Wir haben aber auch ein ziemlich sicheres Zeugnis dafür, daß auch die Dörpererzählung österreichischen Ursprungs ist; das ist das schon erwähnte Lied 89, 3. Dort kommt Neidhart noch einmal auf unsere Geschichte zurück und erzählt, ein gewisser Ber sei gekommen, um den Tod seines Oheims Hildebolt zu rächen, der in jenem Streite erschlagen worden sei. Darnach kann kein Zweifel sein, daß dieser Streit eine vom Dichter aufgegriffene Episode aus dem österreichischen Bauernleben ist. — Nach diesen Erörterungen bereitet die dritte persönliche Strophe 75, 3, in der der Dichter für seine Behausung in Österreich dankt, keine Schwierigkeiten mehr. Sie ist etwas später gedichtet; vielleicht hing sie der Dichter bei seinem späteren Vortrage dem Liede einfach an: noch wahrscheinlicher ist es mir, daß der Dichter die Bittstrophen

durch sie ersetzte, da auch in ihr 75, 8 Riuwental erwähnt wird.

Noch einige Worte über die bisher bei Seite gelassenen im gleichen Tone überlieferten Frideprechtstrophen. Es sind deren drei vorhanden, von denen Haupt die eine, die auch in R (am Rande von anderer Hand) steht, in seine Ausgabe aufgenommen hat. Diese bringt die Einleitung zu einem neuen Streite mit einem neuen Helden, eben dem Fridepracht. Das Anklingen ihrer Schlußzeile 75, 14 an 74, 12 ließ Bielschowsky vermuten, daß sie einmal an vierter Stelle gestanden habe, und es wäre allerdings denkbar, daß Neidhart nicht nur die Bittstrophen, sondern auch die Hildepoltgeschichte durch eine andere von Fridepracht ersetzt habe. Aber wir finden sonst keine Spur davon; was uns die einzige Handschrift c noch von Fridepracht überliefert (zwei Strophen), sieht nicht neidhartisch aus. Hingegen finden wir Fridepracht in dem Liede 89, 3 nochmals und zwar ziemlich ausführlich behandelt, als die Hauptperson, da er der Geliebten des Dichters in doppelter Weise zu nahe getreten ist; deswegen ist es mir wahrscheinlicher, daß ein Nachahmer, angeregt durch jenes verwandte Lied, den Fridepracht auch hier einzuschwärzen suchte.

Hpt. 75, 15. R 1, 1—6. c 94, 1—7. d 46—52.
Hpt. 79, 36. R 6, 1—7. C^b 4—9. A 3. O 1—3. c 92, 1—7.

Bei beiden Liedern habe ich zur Fassung Haupts (= R) nichts zu bemerken.

Hpt. 78, 11. R 4, 1—7. C 182—88. c 87, 1—7. d 83—89.

Bielschowsky hat bei diesem Liede zwei verschiedene Ansichten ausgesprochen; einmal befürwortet er S. 236 im Anschluß an c die Einordnung der beiden Einzelstrophen 79, 18 ff. nach 78, 19 das andere Mal (S. 244 f.) wünscht er Parallelsetzung der beiden Einzelstrophen mit den Strophen 78, 20 ff. und 78, 29 ff. Ich möchte mich für die erstere Ansicht entscheiden,

da ich für die Ansetzung einer späteren Umdichtung keinen Grund finden kann. — Pauls Vorschlag für 79, 17 ist zu berücksichtigen.

Hpt. 82, 3. R 13, 1—5. C 11—19. c 88, 1—9.

Haupt hat hier außer R auch C und c mehr berücksichtigt als bei irgend einem andern Liede seiner Sammlung, zum Teil gewiß mit Recht, wie bei der dritten Strophe seines Textes 82, 27 ff., die C und c gemeinsam überliefern. Sehr fraglich erscheint mir indessen die nächste Strophe (82, 39 ff.), die nur in C steht und eigentlich nichts anderes ist als eine weitere Ausführung der vorhergehenden und folgenden Strophe, mit ähnlichen Anfangsworten wie die letztere. Die Form ist nicht poetisch, und das Bild von der Fürstin Welt, die einen eigenen Hof hält 82, 29 f., wird zerstört, indem hier der Dichter die frouwe werlt als Minneherrin faßt und von ihrem Lobe am Herzogshofe spricht (83, 10). Ich glaube darum, daß diese Strophe zu streichen ist. Dasselbe gilt von der andern Plusstrophe, die C allein hat, 83, 36 ff., die wohl von demselben Dichter, wie die eben besprochene herrührt und die nur eine geistlichere Umdichtung der in c dafür überlieferten Strophe 83, 24 ist. Es wäre das bereits deutlicher geworden, wenn in der Handschrift c nicht gerade der Name der frouwe 83, 27 als unverständlich von einem Abschreiber fortgelassen worden wäre. Das ze dienste neben ze prîse 83, 26 f. ist schon auffällig: offenbar ist das ze 83, 27 der Überrest des Frauennamens Werltsüeze (S. 83, 40), ein Überrest, der vermutlich allein nach der Verstümmelung des vom Dichter erst geprägten Wortes noch leserlich war; dienst paßt dann nicht mehr, es muß auch hier eine Umänderung stattgefunden haben. — Die letzte Strophe, 84, 32, von dem Singvogel, den man gut füttern muß, wenn er schöne Lieder singen soll, ist in C und c bezeugt, und es liegen formell keine Bedenken vor; nur paßt die Strophe der ganzen Stimmung nach nicht zu dem Liede. Dem Inhalte nach vertrüge sie sich wohl als

vermittelndes Glied zwischen der undankbaren Welt und dem Babenberger Herzog, der dem Dichter von seinen bäuerlichen Gegnern durch seine Kriege befreit.

Hpt. 85, 6. R 18, 1—7. C 118—28. c 113, 1—10.

Wohl mit Recht hat Bielschowsky (S. 85 f.) dies Lied in das Jahr 1234 gesetzt, wo im Mai die Hochzeit der Schwester Friedrichs mit dem Markgrafen von Meißen stattgefunden hatte, unter Beisein der Könige von Böhmen und von Ungarn nebst zahlreichen andern Fürstlichkeiten. Damals schien wohl, wenn jemals unter der Regierung Friedrichs des Streitbaren, der Frieden gesichert, und darum konnte der Dichter singen 85, 18:

wer ist nû sô vreuden rîch

— — — — — — — — —

wan der vürste Vriderîch?

Das Lied zeigt, wie das vorige, in C c eine große Anzahl Erweiterungen, die einen größeren Anspruch auf Echtheit zu erheben scheinen, eben weil sie beiden Handschriften gemeinsam sind. Haupt hat davon nur eine Strophe aufgenommen, die dritte seines Liedes 85, 22 ff., und auch die Echtheit dieser ist von Puschmann angefochten worden, da sie nur eine Parallelstrophe zur vorhergehenden sei. In der That bringt sie keinen sonderlich neuen Gedanken, sie drückt nur das vorhergehende schärfer aus, und vermittelt, wie Haupt richtig betont (S. 213), den Übergang zum folgenden. Von den weiter bei Puschmann angeführten Indizien ihrer Unechtheit verdient noch das eine Beachtung, daß in der zweiten Strophe 85, 16 Boten zur Vrômuot gesandt werden, während in der dritten 85, 25 Vrômuot selbst Kundschafter aussende. Dieser Widerspruch liegt aber nicht im Liede, sondern in der Fassung Haupts. In R wenigstens werden die Boten 85, 16 ausdrücklich als die der Vrômuot bezeichnet. Leider ist der Text verderbt und in der handschriftlichen Fassung nicht annehmbar. Ob aber Beneke und Haupt mit ihrer Verbesserung

das richtige getroffen haben, erscheint mir sehr fraglich. Vermutlich werden die Boten doch als die der Vrômuot festzuhalten sein. Damit fiele der Widerspruch mit der folgenden Strophe weg. Möglicher Weise hat Puschmann trotzdem Recht, und die Strophe 85, 22 ist erst nach der zunehmenden Verderbnis der vorhergehenden zur größeren Deutlichkeit eingefügt worden. Solange aber diese Verderbnisse nicht beseitigt sind, ist sie für das Verständnis des Liedes nötig.

Ferner haben wir in C c zwei Plusstrophen nach der vierten Strophe, nach 85, 37, bei denen Haupt zweifelhaft war, 129 und 121 C, 113, 5 u. 6 c (Haupt S. 214 f.). Sie haben formell keine Bedenken und gewinnen durch ihre persönlichen Wendungen; aber die erste will mit ihrem fünften und sechsten Verse

da man ê der vreuden pflac
dâ ist niht wan trûren,

gar nicht zum Vromuotstone passen, und die zweite ist verdächtig wegen der Erwähnung des „Ungenanden". Außerdem zerreißen beide den Zusammenhang zwischen 85, 37 u. 38. Uebrigens sind die Verse 85, 37 ff. von Bielschowsky (S. 78) mißverstanden worden: sie besagen nur, daß der Dichter keinen Trieb, keine Lust habe, mit dem Herzoge minneliet zn singen; man kann hier wille nur auf Neidhart selbst beziehen. Dann schließt sich die halb scherzhafte Frage des Dichters 85, 38

weiz ab iemen war die sprenzelære sîn verswunden?

ausgezeichnet an. Schmachtende Liebeslieder mag der alternde Dichter nicht mehr singen, aber seinem Spotte über die üppigen Dörper im Liede Luft zu machen, das paßt ihm noch immer. — Schon diesen Zusammenhang möchte ich nicht durch die Einschiebung der beiden Strophen zerreißen.

Die beiden letzten Strophen, die C und c am Schlusse gemeinsam haben, 130 und 131 C, 113, 11—12 c (Haupt S. 216 f.) haben als formelles Bedenken den Reim vedere—ledere gegen sich. Die Erwähnung des stolzen Mîsenæres, die Haupt verdächtig erschien, würde nach Bielschowskys

Datierung dieses Liedes eher ein Beweis für die Echtheit der Strophen sein, doch lassen mich inhaltliche Bedenken darin nur ein Zeugnis für ihr hohes Alter sehen, das ja schon durch ihre gemeinsame Überlieferung in C c wahrscheinlich wird. Ihrem Inhalte nach sind sie entschieden Dacapostrophen; sie wirken schleppend, insbesondere fällt das ruhige Fortfahren in der Schilderung Hildemars auf nach der witzig abschließenden Strophe 86, 23 ff.

Hpt. 86, 31. R 20, 1—7. c 90, 1—9. O 18—20.

Die Überlieferung dieses Liedes ist sehr schlecht, im einzelnen, wie im großen. Es ist der zweite Werltsüezeton der auch inhaltlich durch wiederholte Anspielungen in engem Zusammenhange mit dem ersten, 82, 3 steht.

Zur Strophenfolge ist zu bemerken, daß die beiden Plusstrophen in c von Haupt wohl mit Recht aufgenommen worden sind, daß aber die erste Hpt. 87, 33 ff. besser mit O als mit c zu ordnen, also vor die Strophe Hpt. 87, 23 ff., an vierte Stelle, zu setzen ist, wohin sie nach ihrem Inhalte (Klagen über die schlechte frouwe Werlt) gehört. Dann rücken auch die beiden Strophen 87, 23 ff. und 88, 3 ff. unmittelbar an einander, die wieder eine inhaltliche Einheit bilden; sie enthalten, die erste, die Versicherung des Dichters, künftig einem besser lohnenden Herrn zu dienen (nämlich Gott), die zweite, die Bitte an Gott, den Dichter in seinem Dienste zu stärken. Auffällig ist im Eingange der Strophe 88, 3 ff. ein Anklang an Freidanks Bescheidenheit[1]).

Was die Interpunktion von 88, 13 ff. anlangt, so möchte ich die direkte Rede schon 88, 15 schließen. 88, 16 wäre dann Rede des Dichters, und nur die zweite Hälfte von Vers 88, 17 wäre als Rede der Freunde wieder in Anführungszeichen zu setzen.

---

[1]) Ausg. von W. Grimm², 78, 11 f.

Hpt. 89, 3. R 21, 1—9. A 11—13. c 85, 1—9. d 117—25.

Dieses Lied, das, wie früher bemerkt, inhaltlich gewisse Beziehungen zu dem Liede 73, 24 aufweist, zeigt ebenfalls eine starke Verderbtheit. In der Folge der drei ersten Strophen stimmen die Handschriften überein, dann beginnt in c die Unordnung, bald darauf auch in d; dabei ist bis zur sechsten Strophe wohl sicher R zu folgen. In der sechsten Strophe wird der Streit zwischen Hildebolt und Hildeger wieder aufgefrischt; Ber, der Neffe des erschlagenen Hildebolt, erscheint, um den Oheim zu rächen. Darauf folgt in R eine Strophe, Hpt. 91, 8, die in c um eine Stelle später, in d vorher steht; sie schließt sich rein äußerlich an. Ihr Inhalt ist gleich Null, sie giebt absolut nichts Neues, nur, wie ich fast sagen möchte, einen Haufen neidhartischer Redensarten. Jeder Vers beinahe läßt sich aus einem andern Gedichte Neidharts belegen. Zu 91, 10 s. 88, 35, zu 91, 21 s. 74, 7 und 89, 38; nicht rein wörtliche Entlehnungen, aber starke Anklänge haben 91, 13 an 68, 19, 91, 15 an 51, 24. Ferner die Häufung, daß nicht nur die Spiegelgeschichte, sondern auch die bösen Dörper, die dem Dichter die Wiese zertraten (vgl. 61, 8; 62, 31; 96, 12), in einem Atem erwähnt werden. Rechnet man das alles zusammen, so kann man diese Strophe wohl als unecht ausscheiden trotz ihrer Beglaubigung durch drei Handschriften.

Der Gleichlaut des Anfangs der nächsten Strophe 91, 22 mit der Einzelstrophe 91, 36 (er treit eine[n]), veranlaßte schon Bielschowsky zu der Ansicht (S. 243), daß 91, 36 ff. nichts sei, als eine andere Fassung für 91, 22 ff. Er hat gewiß Recht, nur daß man die Strophenzahlen umkehren muß, daß nämlich 91, 22 eine andere Fassung für 91, 36 ist und zwar eine spätere unechte Fassung. Die Strophe 91, 22 bringt noch einmal den Fridepracht, nachdem er vorhin im selben Liede schon in zwei Strophen 90, 4 ff. vom Dichter mit der satirischen Geißel gezüchtigt worden ist. Dort klagte Neidhart vor allem darüber, daß der ungeschickte Dörper der Geliebten beim Tanze

mit seinem Schwerte einen kleinen stüchen zerzerrt habe (90, 18 f.) und schloß mit der ärgerlichen Verwünschung des Schwertes (90, 31 f.). Was soll darnach noch einmal die Erzählung und Schilderung von Frideprechts misencorde 91, 22? Offenbar stand ursprünglich, noch ehe auch die Strophe 91, 8 eingeschoben war, nur die Strophe 91, 36 da anschließend an 91, 7. Sie beschäftigt sich ebenfalls eingehend mit einem Schwerte, dessen Eigentümer nicht genannt, aber zweifellos der Held der vorausgehenden Strophe, eben Ber, der Neffe Hildebolts, war; schon R. M. Meyer hob den für Neidhart seltsamen Umstand hervor (S. 144), daß soviel über die Körperbeschaffenheit dieses Mannes und kein Wort über seine Kleidung und Rüstung gesagt ist. Wohl weist auch die Schwertstrophe 91, 36 einen Namen auf (92, 6 Ilsunc, in allen Handschriften), aber diesen halte ich nicht wie Haupt für den Namen des Schwertbesitzers, sondern für den des Schwertes selbst; er ist offenbar den üblichen Schwertnamen auf —unc, wie Palmunc u. s. w. nachgebildet. Ob nun der Zusammenhang durch Einschiebung der Strophe 91, 8 zerrüttet wurde, oder ob die Strophe 91, 36 selbst nicht mehr verstanden worden ist, jedenfalls ist sie früh verderbt und losgelöst worden, bis schließlich Jemand eine andere, eben 91,22, an ihre Stelle setzte, und dabei, weil oben ein langes und breites von Frideprechts Schwerte die Rede war, auch mit diesem Schwerte hier den Friedeprecht in Verbindung brachte.

Hpt. 92, 11. R 38, 1—8. c 101, 1—8.

Bei diesem Liede handelt es sich um die Stellung der drei letzten Strophen. Haupt hat sich an R angelehnt, das sie, nur in veränderten Reihenfolgen am Schlusse giebt. c stellt sie nach der zweiten Strophe. Wollte man rein inhaltlich ordnen, so müßte man das Lied in vier Strophenpaare zerlegen: die ersten beiden Strophen als die eigentlichen Minnestrophen, dann die Einzelstrophe und die dritte Strophe (bei Haupt) wegen ihrer Beziehungen auf die Friderungeschichte,

dann die beiden Strophen Hpt. 94, 3 und 94, 16, halb Minne-, halb Dörperstrophen, und schließlich die reinen Dörperstrophen, das Paar 93, 15 und 29. Aber nach der Überlieferung dürfen wir die drei Strophen Hpt. 93, 1—94, 2 kaum aus einander reißen, da sie in R und c zusammen stehen. Vielleicht ist es darnach doch am besten, mit c zu ordnen, und nur die Strophe 94, 31, die Haupt isoliert gestellt hat, an fünfte Stelle, vor Haupt 93, 1, zu setzen.

Hpt. 95, 6. R 40, 1—9. c 91, 1—13. d 60—68.

Für gar so isoliert, wie Haupt meinte, kann ich die beiden Minnestrophen am Schlusse dieses Liedes nicht halten; sie sind nicht Minnestrophen im eigentlichen Sinne und lassen sich ganz gut unmittelbar anschließen. Der Gedankensprung von 96, 29 zu 96, 30 ist nicht größer als sonst bei den Winterliedern auch; ich verweise beispielsweise nur auf den Schluß des Liedes 53, 35. Die Strophe Hpt. S. 230, wo Haupt bezüglich der Echtheit schwankend war, möchte ich doch mit R. M. Meyer ausschließen.

Hpt. 97. 9. R 41, 1—5. c 83, 1—5. d 70—74.

Hierzu habe ich nichts zu bemerken.

Hpt. 99, 1. R 44, 1—5. C 1—10. c 93, 1—14.

Bei diesem Liede scheint mir der Schluß, abgesehen von der Bittstrophe, sehr fraglich. In C und c stehen eine Anzahl Plusstrophen, von denen auch Haupt eine als Einzelstrophe aufgenommen hat (100, 31), aber wie ich glaube mit Unrecht. Mindestens hätte er dann auch die vorhergehende (S. 236) mit aufnehmen müssen, denn beide gehören zusammen. Aber wie Haupt schon selbst angemerkt hat, ist der Stoff eigentlich mit 100, 30 erschöpft, und die beiden Strophen können lediglich die Verlängerung eines Nachdichters sein. Das letztere ist mir das wahrscheinlichere, selbst zugegeben, daß die Strophe 100, 31 mehr eigentümlichen Inhalt hat, als die unechten zu haben pflegen.

Hpt. 101, 20. R 46, 1—5. 112, 1—9.

In den ersten beiden Strophen dieses Liedes spricht der Dichter in launiger Weise von seiner Geliebten und deren Zauberkünsten; daran fügt c in der gleichen Stimmung zwei weitere, die ich aber trotz des Mangels an belastenden Indizien mit Haupt ablehnen möchte, weil sie zu schleppend wirken.

Mit der dritten Strophe beginnt der politische Teil des Liedes, der schon zu vielen Erörterungen Anlaß gegeben hat. In der Fassung Haupts ist in den drei letzten Strophen der Kaiser die Hauptperson, seinem Preise sind sie gewidmet, und man neigte daher ziemlich allgemein dahin, auf Grund dieses Textes eine Schwenkung Neidharts zum Kaiser in dem Streite zwischen Kaiser und Herzog anzunehmen, so unwahrscheinlich dies angesichts der Wohlthaten war, die der Dichter vom Herzoge empfangen hatte. Endlich hat sich Bielschowsky (S. 86 f.) entschieden gegen diese Auffassung erklärt und versucht unter Beibehaltung von Haupts Text die Möglichkeit darzulegen, daß das Lob des Kaisers mit Neidharts Anhängerschaft an Herzog Friedrich wohl vereinbar sei. Er schied dabei das Lied überhaupt aus der Konfliktszeit aus und setzte es sechs Jahre später, 1241, an. Wie ich jedoch schon zu dem letzten Sommerliede 33, 15 dargethan habe, haben wir gar kein Zeugnis dafür, daß der Dichter bis in die vierziger Jahre hinein gelebt habe; im Gegenteile weisen alle Anzeichen darauf hin, daß Neidhart in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre gestorben ist. Schon darum muß ich Bielschowskys Ansetzung ablehnen, trotz ihrer sorgfältigen historischen Begründung. Eine der Hauptstützen seiner ursprünglichen Beweisführung hat sich außerdem als unhaltbar erwiesen, die Berufung auf die Erwähnung der Valben 102, 28, die erst 1238 in den Kreis der Geschichte eingetreten seien, während sie doch nach E. Schröders Entdeckung schon in der Kaiserchronik[1]) erwähnt

[1]) Hg. v. Edw. Schröder. S. 14023.

werden, also schon hundert Jahre früher als östliche Völkerschaft wenigstens dem Namen nach bekannt waren. Demnach werden auch ihre Beziehungen zu den östlichen Ländern Deutschlands älter sein als ihre definitive Ansiedlung in Ungarn, deren Zeitpunkt gar nicht genau auf das Jahr zu ermitteln ist. Daß man aber gerade im Jahre 1241 am aller wenigsten die Valben, die nach der schmählichen Ermordung ihres Königs Kuthen zu den Mongolen übergetreten waren, als Unterthanen des Kaisers bezeichnen kann, mag man bei Ficker[1]) nachlesen.

Abgesehen von diesen Bedenken gegen Bielschowskys Deutung habe ich vor allem gegen den Text Haupts Einwände zu erheben, der dieser Deutung zu Grunde liegt. Es handelt sich dabei um den Vers 102, 31:

rihte der keiser um den Rîn!

Im vorliegenden Zusammenhange ist dieser einfach unverständlich. Angenommen, daß vorher 102, 22 ff. wirklich vom Kaiser, von seinen großen Plänen, seinen Zügen durch Bulgerîe und Rômânîe, und von seiner alles beherrschenden Gewalt die Rede ist, was soll darnach dieser Vers, diese Beschränkung der kaiserlichen Thätigkeit auf Deutschland? Puschmann (S. 39) dürfte kaum der einzige sein, der ihn als ein Hoch auf den Kaiser von Deutschland faßt; gewiß könnte er diese Bedeutung im entsprechenden Zusammenhange haben, wenn vorher von des Kaisers rühmlicher Thätigkeit eben um den Rîn erzählt worden wäre, aber hier steht er doch im offenbaren Gegensatze zu dem Vorhergehenden. Bereits Paul hat das empfunden und ausgesprochen (a. a. O. S. 560): „Haupt bezieht er (102, 23) auf den Kaiser. Aber die letzte Zeile der Strophe, **rihte der keiser um den Rîn**, wird erst verständlich, wenn man sie als Gegensatz zu dem Vorhergehenden faßt. Der Kaiser soll im Westen bleiben. In den östlichen Grenzländern will ein anderer selbst Ordnung schaffen und die Nachbarn bezwingen, und dieser andere kann kein anderer sein als Herzog Friedrich. Da dieser sonst noch nicht

---

[1]) Herzog Friedrich II. Innsbruck 1884. S. 95 f.

erwähnt ist, so muß die in c voraufgehende Strophe Hpt. 241, 11 ff. echt sein und auf diesen muß auch der 242, 15 und er im folgenden bezogen werden." In den beiden Strophen 102, 2 ff. und 102, 12 suchte der Dichter zunächst die Dörper zu schrecken, indem er ihnen die schrecklichen Folgen von des Kaisers Kommen ausmalt, auf das die Bauern und wohl auch noch andere Leute große Hoffnungen setzten. Der Kaiser, droht Neidhart, werde die Bauernverordnungen Karls des Großen neu durchführen, und z. B. Gätzemanne ... sîn valwez reidez hâr alumbe sînden lassen. Über die Echtheit der Plusstrophe, die c hier anfügt (112, 7 Hpt. 241), wage ich nichts entschiedenes zu sagen. Sie ist so voll launigen Humors, daß man sie dem Dichter fast zusprechen möchte, doch greift sie den Ereignissen etwas zu weit vor. Daran schließen sich nach Pauls Emendation nunmehr die beiden Schlußstrophen:

Füeget iuch, arm unde rîche,
gein dem hêren fürsten Friderîche
der wil rihten dâ den pfat,
er und ander fürsten alle,
der uns vor in allen wol gevalle
an der wirde und an der tât.
er kan rihten und getar.
swâ man schallen sol mit guote
da ist er unverzagt an miltem muote.
sagt wer hôher danne er var.

Lât ir iu diu mære briunen:
er wil selbe sticken und ziunen
unde aldurch der Unger lant,
nider durch die Bulgerîe,
her wider ûz und durch die Rômânîe
twinget iz sîn miltiu hant,
er und al die Valben (c helden) sîn,
Tiutsche und alle sîne Unger:
wolde er dannoch wîter, daz betwunger.
rihte der keiser um den Rîn!

Wie inhaltlich, so ergiebt auch historisch diese Fassung ein müheloses Verständnis. Das Lied gehört offenbar in den Anfang der Konfliktszeit, als sich der Gegensatz zwischen Kaiser und Herzog erst langsam auszubilden begann und noch nicht zu Thätlichkeiten geführt hatte, d. h. Winter 1234/35. Damals plante Friedrich auch einen Krieg gegen Ungarn, der dann (Herbst 1235) sehr unglücklich für ihn ablief. Ficker berichtet über die Ursache dieses Feldzuges (a. a. O. S. 42): „es kam soweit [mit der Unzufriedenheit in Ungarn], daß zahlreiche Magnaten im Jahre 1234 den Gedanken faßten, das Geschlecht der Arpaden vom Throne zu entfernen, und die Krone des Landes dem deutschen Kaiser zu übertragen. Diese Stimmung eines ansehnlichen Teiles der ungarischen Großen war dem Herzoge von Österreich nicht unbekannt, da die Unzufriedenen sich an ihn gewendet hatten, damit er das Anerbieten derselben in die Hände des Kaisers gelangen lasse; für einen Angriff auf das durch inneren Zwiespalt geschwächte Reich schien die Gelegenheit günstig zu sein und Friedrich wollte dieselbe nicht ungenützt vorübergehen lassen ... Indem er alle ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel aufs äußerste anspannte, brachte er ein Heer von 30000 Streitern zusammen und rückte mit denselben im Sommer 1235 über die Leitha in der Voraussetzung, daß bei seinem Erscheinen in Ungarn die Mißvergnügten sich zum Kampfe gegen den König mit ihm vereinigen würden u. s. w." Ich glaube diese Worte bedürfen keiner Erklärung weiter. — Was schließlich den Zusammenhang des neugestalteten Liedes mit den übrigen Gedichten Neidharts anlangt, so stoßen wir auch hier nicht auf Schwierigkeiten, im Gegenteile! Wir besitzen noch ein Lied, in dem von dem Kommen des Kaisers gesprochen wird, das Sommerlied 31, 5, das Ficker (S. 138) und Haupt (S. 133) übereinstimmend in das Jahr 1236 (Frühjahr) setzen; das wäre also ein Jahr später als das Vorliegende 101, 20, und in der That paßt das ausgezeichnet. Die übermütigen, prahlerischen Worte Hpt. 102, 22, die offenbar

nur ein Ausdruck für die Stimmung im Hofkreise waren, wurden in grausamer Weise Lügen gestraft. Das Heer Friedrichs ergriff vor dem mit erdrückender Übermacht heranrückenden Ungarnkönig ohne weiteres die Flucht, ohne es überhaupt auf eine Schlacht ankommen zu lassen; darauf drangen die Ungarn bis über Wien hinaus nach Österreich vor und verwüsteten das Land mit Feuer und Schwert. Zu gleicher Zeit hausten auf dem nördlichen Donauufer die Böhmen in ähnlicher Weise und schließlich suchten auch noch Donauüberschwemmungen das schon schwer geprüfte Land heim. Der Schaden war außerordentlich, und eine tiefe Erbitterung bemächtigte sich der Bevölkerung gegen den Landesherrn, in dessen Ehrgeiz und Streitlust man die Veranlassung des Krieges nicht mit Unrecht erblickte. Da konnte wohl Neidhart im Frühjahr 1236 singen (31, 5)

Komen ist ein wunneclîcher meie.
des kunft envreut sich leider weder phaffe noch der leie.
sî vreut noch baz des keisers komen.
kumt er, als ich hân vernomen,
er stillet grôz geschreie.
Leit mit jâmer wont im Ôsterlande.
jâ wurde er sîner sünden vrî, der disen kumber wande:
der möhte nimmer baz getuon.
hie vrumt niemen vride noch suon.
deist sünde bî der schande.

Davon, daß der Dichter zum Kaiser übergegangen wäre, steht auch in diesen Versen nichts; sie sind lediglich der Ausdruck für den Schmerz Neidharts über das schwere Unglück, das Österreich, seine zweite Heimat, betroffen hat. Natürlich mochte auch ihm allmählich die Erkenntnis der durchaus nicht geringen Charakterfehler Herzog Friedrichs gekommen sein, des ritterlichen Fürsten, der sich ihm bisher nur in gutem, mildem Lichte gezeigt hatte, und so setzt auch er insgeheim eine stille Hoffnung auf das Kommen des Reichsoberhaupts, des Kaisers; aber er spricht das nicht aus, ebensowenig wie

er ein Wort des Tadels über den Urheber des jâmers, über den Herzog, sich erlaubt. — Ein ganz zweifelloses Zeugnis aber für das Zusammengehören der beiden Lieder Hpt. 101, 20 und 31, 5 in der dargelegten Weise, bietet die Trutzstrophe, die uns zu dem Liede 31, 5 überliefert ist, und die die Antwort, wohl eines Bauern, auf die erste der eben zitierten Strophen ist. Sie lautet (Haupt 134)

her Nîthart, iuwer keiser ist ze lange.
den bringet ir uns alliu jâr mit iuwerm
niuwen sange
des wære ouch den bûren nôt;
die sint vil nâhen hungers tôt
und dünnent in diu wange.

Einen besseren Beweis, glaube ich, könnte man sich nicht wünschen.

Hpt. 102, 32. C 192—94. c 54, 1—5.

Das Lied klingt nicht unneidhartisch, trotz seiner abweichenden Gestalt und ich halte darum mit den übrigen Forschern gegen Schmolke an seiner Echtheit fest. Nur die beiden in c allein überlieferten Strophen Hpt. 103, 22 möchte ich als spätere, unechte Erweiterungen gestrichen wissen; die erste zumal stört auch inhaltlich den Ton des ganzen Liedes. — Betonen möchte ich noch unter Hinweis auf das Lied Hpt. 73, 24, daß auch hier Bittstrophen und Dankstrophe im gleichen Tone einander gegenüber stehen.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 1

Hauptteil

A. Die Sommerlieder 18

B. Die Winterlieder 49

